# L'ARTE POETICA

# DI ARISTOTELE

Tradotta sul testo di G. VAHLEN

DA

**G. BARCO**

Dott. in Filosofia e Lettere.

ROMA TORINO FIRENZE

ERMANNO LOESCHER

—

1876

ALL'ILLUSTRE FILOSOFO E FILOLOGO

G. M. BERTINI

PROFESSORE DI STORIA DELLA FILOSOFIA

NELL'UNIVERSITÀ DI TORINO

IL SUO DISCEPOLO ED AMICO

CON RIVERENZA ED AFFETTO

DEDICA

QUESTA TRADUZIONE DELL' « ARTE POETICA »

# PREFAZIONE DEL TRADUTTORE

---

Dichiarando quale sia stato il mio intendimento nel condurre a termine e pubblicare questa nuova traduzione dell'*Arte Poetica* di Aristotele, avrò in pari tempo indicato che resti a fare intorno alla medesima ed accennato in qual modo si debba portar giudizio sull'opera mia, se pur vi sarà chi, avendone il tempo ed il volere, la stimi degna di qualche riguardo. In Germania dal 1860 in poi si fecero dell'*Arte Poetica* quattro versioni; dallo Stahr (1860), dall'Ueberweg (1872), dall'Essen (1872), dal Susemihl (1874). Nessun altro degli scritti di Aristotele ebbe sì gran numero di traduttori in lingue moderne; neppure la metafisica, che per la sua importanza ha di preferenza sempre richiamato a sè le cure de'commentatori; del che sono causa le difficoltà al tutto speciali, che occorrono nell'*Arte Poetica*: la concisione, nella quale più che qualunque altro de' Trattati Aristotelici venne dettata, l'esserci pervenuta in un solo codice primitivo, dànno facilmente luogo alla disparità di opinioni, alle congetture; onde nuove proposte, nuove lezioni e la necessità che al la-

voro del critico segua del continuo quello del traduttore [1]. Il Ch. Prof. Müller, che mi onoro di aver avuto a maestro di lettere greche, zelantissimo degli studi de' suoi allievi, mi comunicava sullo scorso dicembre la classica edizione dell'*Arte Poetica* di G. Vahlen; essa mi parve cosa tanto perfetta che mi accinsi senz'altro a farne una traduzione, prima per semplice esercizio, poi per istamparla, quando fui persuaso da un minuto confronto che quelle del Castelvetro e del Piccolomini rispondevano troppo incompiutamente all'originale. In tutto e sovratutto mi studiai di riuscir chiaro; e la chiarezza ho voluto che fosse nelle parole stesse dell'autore, anzichè nelle mie note; quindi non di rado mi trovai costretto a rendere con una perifrasi quello che in greco è espresso da un solo vocabolo. Ma il periodo d'Aristotele, per quanto possa parere meno rotondo a taluno tenero più della simmetria che dell'armonia, mi guardai scrupolosamente dal ritoccarlo o dal tentar di rifonderlo, come s'è fatto talvolta con poca riverenza ai classici e con poco giudizio, perchè in quel modo di scrivere meglio ci si appalesa il modo di pensare dello Stagirita [2]. Del resto discuterne la dottrina, ricercare ed esporre quanta e quale influenza abbia avuto nello sviluppo delle moderne letterature, in specie della drammatica, non è per ora mio proposito.

---

(1) *Rivista di Filologia ed istruzione classica.* Anno IV, fasc. I-II.

(2) Il Bonghi nella sua mirabile traduzione della *Metafisica di Aristotele* (Torino 1854, p. XX) ha bene definito lo stile di Aristotele: « Il pensiero è esposto come viene, in una serie continua e sopra una linea sola, con periodi, ora lunghi, ora brevi, concatenati, riguardo alla forma, solo esternamente, e senza costituire un organismo complesso ed unico. Perciò lo stile è vario, non fissato e gettato in un

Discorrerò qui brevemente della versione del Castelvetro, riserbandomi di esaminare altrove quella del Piccolomini. Ludovico Castelvetro, filosofo e grammatico sottile, Ellenista per l'età sua maraviglioso, spese molti studi nello esporre e tradurre l'*Arte Poetica* di Aristotele; nella critica del testo ha fatto proposte probabili e citate sempre con rispetto dai filologi tedeschi; nel suo commento manifestò opinioni, che per la loro assennatezza furono tenute in pregio dagli storici della letteratura greca; ma, più che da ammirarsi, sarebbe cosa incredibile, se cogli scarsi mezzi filologici che gli fornivano i tempi suoi ci avesse dato una traduzione per ogni lato inappuntabile; ed infatti non pochi nè leggieri ne sono i difetti, specialmente nel fissare il proprio significato dei vocaboli greci nell'opera che prese a volgarizzare. M'argomenterò di dar fede alle mie parole con alcune citazioni, attenendomi al testo quale fu da lui pubblicato (Basilea 1576) ed alla numerazione delle pagine, che è nell'edizione del Bekker.

Aristotele dà principio al suo trattato premettendo quale ne sia l' argomento: περὶ ποιητικῆς αὐτῆς τε καὶ τῶν εἰδῶν αὐτῆς, ἥν τινα δύναμιν ἕκαστον ἔχει.... λέγωμεν.... 1, 1447ᵃ 1. Il Castelvetro (p. 1 ed. Basilea 1576) traduce: « *Della Poetica, e d'essa, e delle specie d'essa, quale forza cia-*

---

modello ». Ed un insigne Aristotelico Tedesco in una sua lettera: « ..... illud tenendum est, quod plerique nunc qui ad emendandos hos libros accedunt, ignorare omnino videntur, non eum esse Aristotelem scriptorem, qui stili elegantiam aut concinnitatem orationis studiosius sectetur, sed eum qui expromendo sensus suos docere velit intelligentes. Quare nisi quis scriptoris incuriam corrigere velit potiusquam librariorum peccata tollere, multa sunt ferenda in Aristotele quae nemo facile in Platone aut id genus scriptoribus toleraverit ».

*scuna ha .... ragioniamo.* Non vi ha dubbio che δύναμις indichi *la capacità di fare, l'efficacia, la forza* di un ente, ma siccome nel dir quello che un ente è capace di fare se ne esprime altresì la natura, così la parola δύναμις è passata a significare, in Aristotele sovra tutto, *la natura* e *l'essenza* e corrisponde a μορφή, λόγος, εἶδος, φύσις (1). Potrei addurre molti esempi tratti dalle diverse sue opere; rimando il lettore ai libri: *De Anima*, II, 12, 424ª 27; *De Generat. et Interit.*, I, 5, 322ª 28; *Polit.*, IV, 18, 1293ᵇ 32; V, 3, 1302ᵇ 6, e mi sto contento di quelli che ci somministra la Poetica stessa. *La musica* è detta (6, 1449ᵇ 35) ὃ τὴν δύναμιν φανερὰν ἔχει πᾶσιν (2); *ciò che ha la sua essenza nota per tutti, ciò che tutti sanno quello che è*: evidentemente le parole di A. rispondono alla dimanda τί ἐστι, che non serve già ad interrogare della qualità, ma della essenza di una cosa (3). Il discorso (λέξις) è detto (6, 1450ᵇ 15) ciò che tanto in prosa quanto in poesia ha la medesima essenza, τὴν αὐτὴν δύναμιν, e della Tragedia afferma (6, 1450ᵇ 18) τῆς τραγῳδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν, cioè *l'essenza della Tragedia sussiste anche senza rappresentazione e senza attori:* nell'uno e nell'altro caso è inesatto tradurre, come fa il Castelvetro, δύναμις per *forza*, perchè solo nell'essenza e non in tutti gli accidenti il *discorso* è un medesimo per la prosa e per la poesia, e la *Tragedia* è essenzialmente Tragedia anche solo a leggerla, ma ha ben maggior efficacia a vederla rappresentata.

---

(1) Bonitz, *Index Aristotelicus.*

(2) Tengo la congettura del Maggi approvata dalla più parte degli Editori della *Poetica.*

(3) *Metafisica*, VI, 1, 15, Ed. Bz. Bonnae 1849.

Proseguendo Aristotele ad esporre il soggetto del Trattato nelle sue parti soggiunge (1447ª 11) καὶ ὅσα τῆς αὐτῆς ἐστι μεθόδου, cioè *tratterà di tutte le altre cose, che entrano in questa materia, che appartengono a questo argomento* e non, come traduce il Castelvetro (pag. 1), *similmente dell'altre cose, le quali pertengono ad una stessa via d'insegnamento.* Il vocabolo μέθοδος da τῆς ζητήσεως τρόπος, ὁδός (*de Anima*, I, 1, 402ª 14) passò a significare la *ricerca* stessa, *la materia, l'argomento, la disciplina:* come nell'*Etica a Nicomaco* (I, 1, 1094ª 1) πᾶσα τέχνη καὶ πᾶσα μέθοδος, *ogni arte ed ogni disciplina*; e nella Politica (IV, 2, 1289ᵇ 26) ἡ πρώτη μέθοδος per indicare la *prima parte della disciplina.*

L'*Arte Poetica* d'Aristotele è un vero modello di ciò che dovrebbero essere le opere di questo genere; egli non mira a fare una teoria a *priori* del dramma, dell'epopea, ma da' più grandi scrittori deriva le norme proprie dell'una e dell'altra, onde s'è potuto affermare dal Lessing che difficilmente farà bene chi si scosterà dai precetti di Aristotele. Il nome di Omero, come veramente divino poeta, s'incontra ad ogni tratto; al c. 4, 1448ᵇ 34 τὰ σπουδαῖα μάλιστα ποιητὴς Ὅμηρος ἦν, *nel genere elevato, ne' soggetti gravi fu Omero il più grande fra tutti i poeti;* ποιητὴς τὰ σπουδαῖα è locuzione che ricorda quell'altra dell'*Apologia di Socrate* (18 B.) τὰ μετέωρα φροντιστής; ora il Castelvetro (p. 75) « *Omero quanto alla magnificenza fu tra gli altri massimamente poeta* ». Quasi parrebbe si volesse qui parlare della poesia stessa di Omero; non dei soggetti, della materia da lui cantata. Ragionando poco dopo de' progressi della Tragedia dice che Eschilo pel primo portò il numero degli attori da uno a due (IV, 1449ª 15) τό τε τῶν

ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνός εἰς δύο πρῶτος Αἴσχυλος ἤγαγε; è noto che πλῆθος vale tanto *moltitudine* quanto *numero;* ed il Castelvetro (p. 83) « *Ed Eschilo pel primo tirò la moltitudine de' rappresentatori da una a due* » come altresì ἐπεισοδιῶν πλήθη è tradotto da lui (p. 84) « *la moltitudine degli episodi* » in vece di « *il numero degli episodi* (*atti*) ». Al c. 11, 1452ª 25 è detto che il messaggiero viene per isgombrare dall' animo di Edipo l'orrore per la relazione colla madre, τοῦ φόβου πρὸς τὴν μητέρα, il che non si comprende dalle parole del Castelvetro (238 « *per liberarlo dalla paura della madre* ». Al c. 11, 1452ᵇ 12 si spiega il πάθος per οἵ τε ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι καὶ περιωδυνίαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα. È noto che τέ-καί serve ad esprimere il nesso fra le parti di una proposizione (Curtius, *Gr.*, 624, 2) e che il περί come in latino *per* serve talvolta a dar forza al vocabolo col quale entra in composizione, onde ἐν τῷ φανερῷ è da riferirsi pure a περιωδυνίαι τρώσεις, ad ὅσα τοιαῦτα, e περιωδυνίαι saranno *gli atroci dolori*. Ecco come traduce il Castelvetro (p. 253) « *la passione è un'azione..... come sono le morti manifeste, e i circostanti dolori, e le ferite, e così fatte cose* ». Classificati i caratteri tragici, Aristotele soggiunge, 15, 1454ª 22, ἔστιν γὰρ ἀνδρεῖον μὲν τὸ ἦθος, *esiste, si dà un carattere virile;* il Castelvetro (319) « *conciosiacosachè l'essere coraggioso sia costume buono!* » Affatto ridicolo poi è (15, 1454ᵇ 2) ἐν τῇ Ἰλιάδι τὰ περὶ τὸν ἀπόπλουν, *nell'Iliade la parte, in cui si narra il ritorno per mare*, tradurre (p. 332) per « *E nell'Iliade le cose del navigar allo indietro* », ed il principio dell'Iliade citato da Aristotele 19, 1456ᵇ 16, μῆνιν ἄειδε, θεά per *ira canta dea.* Al c. 24, 1460ᵇ 1 Aristotele dà una norma

sapientissima per l'uso della elocuzione, τῇ δὲ λέξει δεῖ διαπονεῖν ἐν τοῖς ἀργοῖς μέρεσι καὶ μήτε ἠθικοῖς μήτε διανοητικοῖς· ἀποκρύπτει γὰρ πάλιν λαμπρὰ λέξις τά τε πάθη καὶ τὰς διανοίας: l'aggettivo λαμπρός può significare *chiaro* (*limpidus*), *risplendente, smagliante*; qui non è certo da tradurre per *chiaro*, perchè Aristotele non avrebbe mai affermato che la chiarezza non debba trovarsi in tutte le parti del dramma egualmente, ma è lo splendore della forma che non è adatto per le parti nelle quali predominano i caratteri ed i pensieri perchè con esso s'ottiene l'opposto effetto, di oscurare cioè caratteri e pensieri. Il Castelvetro (p. 560) traduce: « *E bisogna nella favella faticarsi nelle parti oziose, e non nelle parti costumate, nè sentenzievoli, perciochè dall'altra parte la favella troppo chiara oscura e i costumi e le sentenze* ». In somma non aveva il Castelvetro la conoscenza de' varii significati de' vocaboli greci e dell'uso loro, come non l'aveva nemmeno del resto il suo avversario, Annibal Caro, che nella Rettorica (III, 12, 1413$^b$ 13) Χαιρήμων..... ἀκριβὴς ὥσπερ λογογράφος, Cheremone esatto, preciso come un cronista, traduce « *procede esquisitamente come scrittore* »; appunto il contrario di quanto volle dire Aristotele, pel quale la poesia è l'antitesi della storia. Ma difetto ancora più grave ed incorreggibile nella traduzione del Castelvetro è l'oscurità, tanto che a chi non sappia di greco difficilmente riuscirà di capirne gran fatto. Citerò due passi, ne' quali tale oscurità è evidente e tanto più grave in quanto sono tra i più importanti di tutta l'*Arte Poetica*. 6, 1449$^b$ 22: περὶ τραγῳδίας λέγωμεν ἀπολαβόντες αὐτῆς ἐκ τῶν εἰρημένων τὸν γιγνόμενον ὅρον τῆς οὐσίας. ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἑκάστου

τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις δρώντων, καὶ οὐ δι' ἐπαγγελίας, ἀλλὰ δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. λέγω δὲ ἡδυσμένον μὲν λόγον, τὸν ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἁρμονίαν καὶ μέλος, τὸ δὲ χωρὶς τῶν εἰδῶν, τὸ διὰ μέτρων ἔνια μόνον περαίνεσθαι, καὶ πάλιν ἕτερα διὰ μέλους. Castelvetro (p. 112): « Ora favelliamo della Tragedia, raccogliendo la diffinizione della sustanzia sua, che si costituisce per le cose dette. È dunque Tragedia rassomiglianza d'azione magnifica, compiuta, che abbia grandezza, di ciascuna delle spezie di coloro che rappresentano con favella fatta dilettevole separatamente per particelle, e non per narrazione, ed oltre a ciò induca per misericordia e per ispavento purgazione di cosiffatte passioni. E dico *favella fatta dilettevole* quella che ha numero ed armonia e melodia. E dico quelle parole *separatamente delle spezie* il menare alcuna cosa ad effetto solamente per versi misurati e di nuovo certe altre per melodia ». Insino alle parole λέγω δέ ἡδυσμένον dal testo del Castelvetro a quello del Vahlen è piccola differenza; ὅρον οὐσίας, che lo Spengel dubita se sia di Aristotele è confermato dal Vahlen con esempi tratti dalla *Metafisica*, nè, secondo lui, è necessario aggiungere νῦν a λέγωμεν, come opposizione al precedente ὕστερον ἐροῦμεν, perchè νῦν si tace talvolta da Aristotele anche quando più precisa determinazione di tempo parrebbe renderlo necessario. Il Castelvetro giudiziosamente corregge l'errore della vulgata ἐπαγγελίας per ἀπαγγελίας, ma l'ἀλλά, che non è de' codici, indarno si tenta giustificare da lui sponendolo per *oltre a ciò* (p. 116). Ora le cause dell'oscurità della versione del Castelvetro stanno nell'aver egli imperfettamente compreso le parole del testo. Prima di tutto ἀπο-

λαβόντες, come venne spiegato dal Bonitz che lo connette con ἀποτέμνειν [1], non vale *raccogliere*, ma *staccare*, *spiccare*, *mettere a parte*; ed in tale senso è usato nell'*Arte Poetica*, 23, 1459ª 35, ἓν μέρος ἀπολαβών, *avendo spiccato una parte* (*della guerra Troiana*); nè mi par ben fatto, secondochè già più innanzi da me venne notato, rendere σπουδαία per *magnifica*, quando invece esprime *cosa di riguardo*, *seria*, e può esser serio anche ciò che in sè contiene punto di magnificenza; induce poi in inganno il lettore della semplice traduzione e si fa parere oltremodo prolisso Aristotele col voltare μέγεθος per *grandezza*; e non furono infine assolutamente intese dal Castelvetro le parole ἡδυσμένῳ λόγῳ... δρώντων, cioè *con discorso abbellito dell'una e dell'altra specie di ornamenti adoperati separatamente nelle parti di essa* (*Tragedia*); nè è bene spiegato οὐ δι' ἀπαγγελίας traducendolo *e non per narrazione*, che lascia incerto il lettore se non lo debba connettere con *per particelle*. Infine, venendo all'epesegesi, non si sa a che mirino quelle parole *separatamente delle specie*, se non si completano nel modo seguente: « *uso fatto separatamente nelle parti della Tragedia delle specie di ornamenti* ». Ma qui il testo del Castelvetro che presentava τῶν εἰδῶν invece del dativo τοῖς εἴδεσι, recava ostacolo a migliore interpretazione. Ommetto le altre inesattezze e vengo da ultimo al c. 24, 1460ª 19. Omero ha pure insegnato in qual modo si debbano comporre le poetiche menzogne; esse hanno loro fondamento in un paralogismo: « οἴονται γὰρ ἄνθρωποι, ὅταν, τουδὶ ὄντος, τοδὶ

(1) *Metafisica*, VI, 13, 1039ª 20.

ᾖ ἢ γινομένου, γίνεται, εἰ τὸ ὕστερόν ἐστι, καὶ τὸ πρότερον εἶναι, ἢ γίνεσθαι. τοῦτο δέ ἐστι ψεῦδος, δι' ὃ δή, ἂν τὸ πρῶτον ψεῦδος, ἀλλ' οὐ δὲ, τούτου ὄντος, ἀνάγκη εἶναι, ἢ γενέσθαι, ἢ προσθεῖναι. Διὰ γὰρ τὸ εἰδέναι τοῦτο ἀληθὲς ὄν, παραλογίζεται ἡμῶν ἡ ψυχὴ καὶ τὸ πρῶτον, ὡς ὄν (p. 542): «*Gli uomini pensano, quando essendo quello, egli è questo, o essendo fatto quello, questo si fa, se la seconda cosa è, la prima essere o essere fatta. E questo è falso, per ciò la prima cosa può essere falsa. Ma non è necessità, ancora essendo questa, che sia quella o sia fatta o vi s aggiunga*» (543). Difficilmente s'arriverà a comprendere il pensiero d'Aristotele con questa traduzione, perchè non chiara; e non chiara perchè scorretto il testo del Castelvetro. Il Bonitz proponeva che si scrivesse διὸ δεῖ ἂν τὸ πρῶτον ψεῦδος, ἄλλο δὲ τούτου ὄντος ἀνάγκη εἶναι ἢ γενέσθαι προσθεῖναι, e sta bene; ma, come osserva con giustezza il Vahlen, ἄλλο δὲ τούτου ὄντος ἀνάγκη εἶναι non basta a spiegare tutto il pensiero di Aristotele, perchè a formare il paralogismo ci vuole che il primo oggetto sia falso, ed il secondo (che quando fosse reale il primo, seguirebbe pur esso da quello per necessità) realmente esista, e da questo si cerchi risalire al primo; a ciò mirava Aristotele colle parole διὰ γὰρ τὸ τοῦτο εἰδέναι ἀληθὲς ὄν. Ond'è preferibile la congettura del Vahlen, ἄλλο δ' ὃ τούτου ὄντος ἀνάγκη εἶναι ἢ γενέσθαι ᾖ, cioè ἀληθές ᾖ, ὄντως ᾖ.

Ho forse io voluto fare questi appunti alla Traduzione del Castelvetro per manco di rispetto verso il valentuomo? No, e non vorrei che alcuno sel credesse. Ho solo voluto dimostrare l'opportunità di un nuovo lavoro sull'*Arte Poetica*. Ricercare gli errori degli antichi, studiarsi di emendarli, fu sempre dovere di buon cittadino; mentre il

riderne è indizio d'animo meschino. Troppo agevole impresa è lo scoprire gli errori di chi ci precedette di parecchi secoli; ed a coloro che di tal scoperta menassero vanto, suonino amaro rimprovero le parole del Niccolini: « Voi fate come il pigmeo, che dopo essersi arrampicato sulle spalle del gigante per vedere le cose di più alto, gli percuote la testa gridando: io ci vedo meglio di te. Al quale il gigante potrebbe rispondere: se tu non mi fossi salito addosso, non diresti così ».

Torino, agosto 1875.

G. Barco.

# Opere consultate per la presente traduzione

**Maggi** (Madius). — *In Aristotelis librum de Poetica explanationes*. Venetiis, 1550.

**Robortelli**. — *In librum Aristotelis de Arte poetica explanationes*. Basileae, 1555.

**Vettori** (Victorius). — *Commentarii in primum librum Aristotelis de Arte poetica*. Florentiae, 1560.

**Castelvetro**. — *La Poetica d'Aristotele vulgarizzata*. Basilea, 1576.

**Tyrwhitth**. — *Aristotelis de Arte poetica liber*. Oxford, 1794.

**Hermann G**. — *Aristotelis de Arte Poetica liber*. Lipsiae, 1802.

**Bekker**. — *Aristotelis Opera*. Berolini, 1831.

**Ritter F**. — *Aristotelis poetica*. Coloniae, 1839.

**Egger**. — *Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs suivi de la Poétique d'Aristote*. Paris, 1849.

**Bernays**. — *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie*. Breslau, 1857.

**Saint Hilaire**. — *Poétique d'Aristote*. Paris, 1858.

**Stahr**. — *Uebersetzung der Poetik*. Stuttgart, 1860.

**Thurot**. — *Observations philologiques sur la Poétique d'Aristote*. Paris, 1863.

**Lessing**. — *Hamburgische Dramaturgie*. Stuttgart, 1869.

**Bonitz**. — *Index Aristotelicus*. Berolini, 1870.

**Belger**. — *De Aristotele etiam in arte poetica comparando Platonis discipulo*. Berolini, 1872.

**Vahlen**. — *Aristotelis de Arte poetica liber*. Berolini, 1874. E le sue dissertazioni Aristoteliche pubblicate dal 1861 al 1874 negli Atti dell'Accademia di Vienna.

**Susemihl**. — *Aristoteles' über die Dichtkunst. — Griechisch und Deutsch*. Leipzig, 1874.

**Ueberweg**. — *Aristotelis ars poetica ad fidem potissimum codicis parisiensis*. Lipsiae, 1875.

— — *Aristoteles' über die Dichtkunst in's Deutsche übersetzt*. II Aufl. Leipzig, 1875.

**Spengel**. — *Aristoteles'Poetik und I. Vahlens neueste Bearbeitung derselben*. Leipzig, 1875.

Per gli altri scritti Aristotelici, de'Tedeschi specialmente, i più benemeriti senza dubbio in questa maniera di studi, m'attenni ai risultati forniti dal Susemihl nella sua Opera sull'*Arte poetica* d'Aristotele, lavoro veramente compiuto, il miglior manuale per chi voglia dedicarsi a trattare de' principii dell'Arte secondo Aristotele.

# INDICE DELLA MATERIA

# L'ARTE POETICA

# L'ARTE POETICA

DI

# ARISTOTELE

---

1 Diremo dell'Arte Poetica in genere e delle sue specie, 1447[b] quale sia l'essenza di ciascuna, come s'abbiano a comporre le favole se bella vuol riuscire la Poesia, inoltre di quante e quali parti consti ogni specie, e parimenti di tutte le altre cose, che si riferiscono a questa trattazione, incominciando, secondo l'ordine naturale, da ciò, che vien prima. L'Epopea e la Tragedia ed anche la Comedia ed il Ditirambo e il più (1) dell'arte del flauto e della cetra, tutte nel loro complesso vengono ad essere imitazioni, ma differiscono fra loro sotto tre rispetti o perchè imitano con mezzi diversi o cose diverse o diversamente e non nella medesima guisa. Imperocchè siccome o per arte o per abitudine si imitano da alcuni molti oggetti ritraendoli con figure e con colori, da altri poi colla voce, così pure è tra le arti suddette, tutte fanno l'imitazione

---

(1) Secondo G. HERMANN *(De Arte P. Liber*, p. 88-89) per Aristolele sarebbe imitatrice solo quella parte della musica che s'unisce colla poesia.

col ritmo e colla parola e coll'armonia, usandole o separatamente o insieme unite ([1]); per es. soltanto l'armonia ed il ritmo usano l'arte del flauto e della cetra e quante altre ve ne possono essere di simile natura, quale ad esempio l'arte di sonar la zampogna; il semplice ritmo per contro senza l'armonia alcuni de' danzatori ([2]); ed in vero questi con atteggiamenti del corpo ordinati secondo il ritmo imitano caratteri e sentimenti e azioni; finalmente l'Epopea adopera la nuda prosa o i versi e di questi sia
1447a mescolandone insieme più forme, sia, come avvenne fin qui, scegliendone una sola. Abbiam detto Epopea, perchè non sapremmo con qual altro nome comprendere i mimi di Sofrone e di Senarco ed i Discorsi Socratici ([3]), nè le poesie di chi con versi trimetri o elegiaci o altri consimili facesse l'imitazione, tranne che gli uomini unendo insieme la parola *poeta* ed il nome del metro dicono gli uni poeti elegiaci e gli altri poeti epici denominandoli poeti non già dalla imitazione, ma in generale dal metro. E veramente se alcuno esponesse in versi una materia tratta dalla medicina o dalla musica, così lo sogliono pure chiamare; ma nulla vi ha di comune fra Omero ed Empedocle ([4]), tranne il metro, epperò quegli è giusto che sia chia-

---

(1) V. *Rivista di Filologia*, anno IV, Fasc. I,-II. Torino 1875.

(2) Non tutti i danzatori fanno l'imitazione; Aristotele segue in questo Platone. *Legg*. VII, 795 E. « Della danza una parte imita il linguaggio della Musa e tiene un fare dignitoso e degno d'uomo libero, l'altra mira alla sanità, alla snellezza ed alla bellezza delle membra del corpo ».

(3) Sofrone di Siracusa, contemporaneo del tragico Euripide, scrisse i suoi mimi καταλογάδην, ossia in modo pedestre. V. Ateneo, XI, 505, — Senarco, figlio di Sofrone, pur da Siracusa, imitò il modo di scrivere del padre.— Secondo un passo di Aristotele, citato da Ateneo XI, 505, Alessimene da Teo sarebbe stato il primo a comporre Dialoghi Socratici.

(4) Empedocle nacque ad Agrigento in Sicilia e fiorì circa l'Ol. 84a (444 av. C.). I frammenti del suo poema sulla natura si trovano dispersi negli scrittori antichi, come Aristotele, Plutarco, Stobeo, Filostrato, Diogene Laerzio, Clemente Alessandrino, Ippolito, Eusebio, Simplicio, commentatore di Aristotele. Quest'ultimo specialmente ne

mato poeta, questi piuttosto filosofo naturale che poeta. Per tal modo se alcuno per avventura facesse l'imitazione con una mescolanza di tutti i metri, come fece Cheremone nel suo Centauro [1], racconto poetico in tutti i metri possibili, lo si dovrà chiamare semplicemente poeta [2]. Resti adunque così inteso circa questo punto; vi sono poi alcune arti, le quali si servono di tutti i mezzi enumerati, vo' dire del ritmo e della musica e del metro, come i Ditirambi ed i Nomi [3], la Tragedia e la Comedia, ma differiscono poi alla loro volta in quanto che quelli insieme li combinano, queste li distribuiscono successivamente nelle loro parti. Dico adunque che tali sono le differenze delle arti riguardo
2 ai mezzi, coi quali fanno l'imitazione. Siccome poi coloro 1448a che imitano, imitano persone in atto e queste di necessità o sono nobili o basse, imperocchè quasi si può dire che per queste due sole qualità si distinguano i caratteri, essendo appunto la dappocaggine e la valentia quelle che determinano fra gli uomini tutti una differenza quanto ai caratteri, così ne segue che imiteranno o coloro che sono i superiori o gli inferiori od anche gli uguali, come fanno i pittori; infatti Polignoto ritrasse gli uomini facendoli mi-

---

conservò un buon numero di versi nel suo commentario ai libri *De coelo*. V. Bertini, *Esposizione critica della Filosofia Greca* ecc., p. 233, 237. Torino 1869.

(1) Cheremone, *Art. poet.*, 24; *Ret.*, II, 23, 1400b 24; III, 12, 1413b, Ateneo XIII, 608. Non è ben certo se il suo *Centauro* sia stato un canto epico od un dramma. V. *Rivista di Filologia*, Anno IV, Fasc. I-II.

(2) M'attengo alla interpretazione del Vahlen; nella *Rivista di Filologia*, Anno IV, Fasc. I-II proposi la seguente: « Similmente se alcuno per avventura facesse l' imitazione combinando insieme tutti i metri, come fece Cheremone nel comporre il suo *Centauro*, racconto poetico in tutti i metri possibili, pur da tutti questi dovrà prender nome ».

(3) I Nomi erano canti con musica e danza in onore di Apollo, come i Ditirambi in onore di Bacco.

gliori, Pausone peggiori, Dionisio quali sono [1]. Or chiaro è che ciascuna delle suddette imitazioni presenterà queste differenze e sarà diversa dalle altre per imitare in questo modo cose disparate. Anche nella danza e nelle arti del flauto e della cetra possono sorgere siffatte dissomiglianze, come sono possibili nella prosa e ne' versi spogli d'ogni altro ornamento; per esempio Omero cantò personaggi di carattere più elevato, mentre Cleofonte di carattere comune, Egemone da Taso, che pel primo scrisse parodie e Nicocare, nella sua Deliade di carattere inferiore. Il medesimo può aver luogo ne' Ditirambi e ne' Nomi, come ce lo mostrano Argade, poetando intorno agli Dei, Timoteo e Filosseno intorno ai Ciclopi [2]. Nella differenza, che notai, sta altresì la Tragedia paragonata colla Comedia, imperciocchè questa si argomenta di presentarci caratteri inferiori, quella superiori o quel che sono ai dì nostri. Inoltre la terza di queste differenze sta nel modo con cui altri potrebbe imitare ciascuno di tali oggetti. Ed in verità si può rappresentare coi medesimi mezzi ed anche gli stessi oggetti ora narrando, o mettendosi sotto 3

---

(1) Polignoto da Taso, dopo il 463 av. C. fatto cittadino Ateniese, rappresentò grandi e nobili oggetti quali la battaglia di Maratona e la presa di Troia. Fu suo coetaneo Dionisio di Colofone. – Pausone visse ai tempi di Aristofane e dipingeva figure comiche. ELIANO, *Var. Ist.*, IV, 3: « Polignoto dipingeva le cose grandi e gareggiava nel rappresentarle nella loro giusta grandezza; Dionisio tranne nella grandezza, seguiva la maniera di Polignoto, nell'esattezza, ne'sentimenti, ne'caratteri e nell'uso degli ornamenti esteriori e nella leggerezza degli abiti e in tutto il restante ».

(2) Cleofonte fu poeta tragico; gli vengono attribuite dieci Tragedie. — Egemone, secondo Ateneo, avrebbe fatto pel primo le parodie; cita alcuni suoi versi in cui sono parodiati versi dell'Odissea. — Nicocare fu coetaneo e competitore di Aristofane. Pare che nella *Deliade* si deridesse la mollezza di quei di Delo. — Di Argade citato da Ateneo (XIV, p. 638) non si sa altro se non che egli era un cattivo poeta di Nomi. — Timoteo da Mileto scrisse Nomi e Ditirambi; Filosseno da Citera un ditirambo nel quale sotto la persona del Ciclope Polifemo era canzonato Dionisio il vecchio.

le spoglie di altra persona, come fa Omero, o parlando sempre il poeta stesso, nè mai facendo questa trasformazione, ora presentando quelli che formano l'oggetto della imitazione come in atto ed affaccendati (1). In queste tre differenze adunque sta, come dicemmo fin da principio, l'imitazione, ne' mezzi cioè negli oggetti e nel modo che essa adopera. Talchè in parte Sofocle sarebbe imitatore come Omero, perchè amendue imitano caratteri nobili, in parte come Aristofane, perchè amendue nelle loro imitazioni ci pongono sotto gli occhi persone in atto ed intente a produrre qualche effetto (δρῶντας). Donde alcuni affermano essersi quelle chiamati drammi, perchè in esse si imitano coloro, che sono intenti a produrre qualche effetto (δρῶντας). Epperò anche si attribuiscono i Doriesi l'invenzione della Tragedia e della Comedia; della Comedia poi i Megaresi e quei che si trovano qui, come nata fra loro nel tempo, in cui essi reggevansi a democrazia; fra loro per contro la vogliono nata quei di Sicilia, perchè di là venne il poeta Epicarmo molto anteriore a Chionide ed a Magneto (2); della Tragedia in-

---

(1) Aristotele distingue due forme dell'imitazione, l'una per narrazione (o come la fa Omero o come gli altri poeti, V. *Poet.* 22, 1460ª), l'altro per azione. V. *Rivista di Filologia*, A. IV, Fasc. I-II.

(2) In Megara, che per una gran parte del VI sec. av. C. aveva forma democratica, circa il 580 Susarione avrebbe messo innanzi i principii della Comedia, importata poscia nell'Attica, rappresentando artisticamente le spensierate allegrie. Altra città di nome Megara era pure in Sicilia, v. BRUNET DE PRESLE, *Recherches sur les établissements des Grecs en Sicile* (Paris 1845, p. 79-80). La democrazia fu spenta in Megara durante la guerra del Peloponneso. TUCIDIDE, IV, 74. « Riformarono gli ordini pubblici tirandoli verso una stretta oligarchia, e questo nuovo stato originato da una rivolta e caduto in mano di pochissimi durò lunghissimo tempo ». Epicarmo, secondo Diogene di Laerzio (VIII, 3), sarebbe nato a Coo, ma sarebbe vissuto gran parte della sua vita in Sicilia, dove sarebbe stato ucciso verso la metà del V sec. av. C. Viene da taluno, senza tener conto della cronologia, considerato discepolo di Pitagora ed amico di Jerone. — Il poeta comico Chionide sarebbe vissuto poco prima delle guerre persiane; non pare che

vece alcuni Doriesi del Peloponneso. E dànno forza alle proprie asserzioni coi vocaboli, notando essi che appo loro si chiamano κῶμαι (villaggi) le abitazioni sparse intorno alla città, mentre dagli Ateniesi si dicono demi (δῆμοι).
1448b Onde i comici non sarebbero così stati chiamati dal verbo κωμάζειν (far baldoria), ma perchè inonorati se ne andavano fuori della città errando pei villaggi, e aggiungono che per *fare* (ποιεῖν) essi dicono δρᾶν e gli Ateniesi πράττειν [1]. Delle differenze della imitazione, quante e quali esse sieno, basti il fin qui detto. Verisimilmente due cause hanno dato origine alla poesia in generale ed entrambe fondate nella natura umana; perchè innanzi tutto l'imitare è ingenito negli uomini fin dalla fanciullezza e per questo differiscono da tutti gli altri animali, chè sono i più atti all'imitazione e per imitazione s'acquistano le prime cognizioni, ed inoltre il dilettarsi che tutti fanno delle imitazioni. Di ciò è una prova quel che avviene nel fatto alla vista di opere imitative; imperocchè degli oggetti che ci apportano disgusto a vederli nella realtà, ci compiacciamo di contemplare le immagini, sovratutto se sieno al possibile esatte, come le forme degli animali più vili e de' cadaveri. Del che è ancor questa la causa, che l'imparare non solo è dolcissimo ai saggi, ma agli altri parimente, tranne che questi per poco vi pigliano parte. Ora per ciò appunto gli uomini traggono diletto dallo osservare le immagini, perchè contemplandole è 4

---

le sue comedie sieno state scritte; di lui fu contemporaneo Magneto, V. Aristofane, *I Cavalieri*, v. 517 (Ed. Dindorf); Schneider, *De originibus tragaediae graecae* (Breslau 1817); Grysar, *De Doriensium comoedia* (Coloniae 1828).

(1) Non è sempre facile far sentire in italiano la differenza tra ποιεῖν, πράττειν, δρᾶν; ποιεῖν già presso Omero significò le diverse maniere di operare, rimanendo sempre proprio delle azioni del corpo e della mente; πράττειν è agire in quanto principio di felicità od infelicità, moralità od immoralità; in δράω sta l'idea di condurre ad effetto qualche cosa.

loro dato di apprendere e conchiudere che cosa ciascuna rappresenti, come che questi e quel tale [1]; ma posto il caso che non prima siasi vista la persona rappresentata, allora non più di quelle in quanto imitazione se n'ha diletto, bensì per la finitezza del lavoro o pel colore o per altro consimile motivo. Trovandosi adunque in noi per natura la tendenza allo imitare e l'armonia ed il ritmo, che poi i metri sieno parte dei ritmi è manifesto, dapprima seguendo tale disposizione naturale e facendo a poco a poco progredire quelle cose, da saggi spontanei crearono la poesia, la quale venne vanamente spiegandosi a seconda dell'indole de' poeti; così gli uomini più gravi imitavano le belle azioni e quelle di gravi persone, i più frivoli le azioni degli ignobili facendo dapprima scherni, come gli altri inni ed encomi. Di nessuno de' poeti anteriori ad Omero possiamo citare poesie di questa maniera, sebbene sia probabile che ve ne siano stati molti; ma il possiamo partendo da lui, come il suo Margite [2] e le altre poesie del medesimo stampo; nelle quali, come era adatto, si usò il metro giambico, chiamato ancora adesso giambico perchè in esso si giambeggiavano gli uomini fra loro [3]. Per tal modo degli antichi poeti

---

(1) *Ret.*, I, 11; $1371^b$ 4, e *Delle part. d. anim.* I, 5, $645^a$ 11.

(2) Eustazio nell'*Etica a Nicom.*, VII, 7, $1141^a$ 14, f. $95^b$: « si cita anche un componimento di Omero intitolato il *Margite*; non solo ne fa menzione Aristotele nell'*Arte poetica*, ma pure Archiloco ». I moderni non lo attribuiscono ad Omero; Suida stesso ne fa autore Pigrete di Alicarnasso.

(3) ἰαμβεῖον μέτρον dice il testo; da ἰαπ, ἰάπτω, faccio andar contro, scaglio, venne ἴαμβος come da κορυφ-(κορυφή), κόρυμβος. Onde la traduzione letterale sarebbe: « si trovò adatto un metro schernevole, detto schernevole perchè in esso gli uomini si schernivano fra di loro ». Orazio, *A. p.*, 79:

> Archilochum proprio rabies armavit iambo;
> Hunc socci cepere pedem grandesque coturni
> Alternis aptum sermonibus et populares
> Vincentem strepitus et natum rebus agendis.

quale compose versi eroici, quale giambici. Siccome poi cantando soggetti gravi fu tra tutti eccellente poeta Omero, perchè egli è il solo che non pur belle, ma ancora drammatiche fece le imitazioni, così anche pel primo indicò le forme della Comedia, rappresentandoci non già lo scherno, ma il ridicolo; imperocchè quello stesso rap-
1449ª porto che intercede fra l'Iliade, l'Odissea e la Tragedia, esiste pure fra il Margite e la Comedia. Comparse la Tragedia e la Comedia, di quelli che pel loro naturale ingegno si sentivano tratti all'uno e all'altro de' due generi poetici, gli uni invece di versi giambici scrissero comedie, gli altri invece di versi epici tragedie, per essere queste forme dell'imitazioni più grandi e tenute in maggior conto che non quelle di prima. La ricerca poi se la Tragedia, nelle sue specie, sia già sufficientemente svolta o no, a giudicarlo in sè o in relazione ai teatri, non cade in questo luogo. Essendo stata pertanto a principio estemporanea (nè essa soltanto ma anche la Comedia; quella poi fu coltivata da coloro che prima componevano ditirambi, questa da coloro che prima componevano versi fallici, versi mantenutisi tuttora in uso in alcune città), a poco a poco fu sviluppata, facendosi progredire quanto di essa venivasi mostrando; e, dopo avere subìto molte trasformazioni, la Tragedia finalmente si arrestò raggiunto che ebbe la forma adatta alla sua natura. Il numero degli attori pel primo lo portò da uno a due Eschilo, che restrinse l'azione del coro introducendo la parte del protagonista; Sofocle a tre ed aggiunse la scenografia. Inoltre, provenendo essa dal genere satirico, solo tardi ebbe invece di brevi favole e di uno stile burlesco, estensione e gravità. Ed il verso da tetrametro divenne giambico; usandosi dapprima il tetrametro perchè la poesia teneva così al carattere satirico ed era più atta alla danza; ma, stabilitosi, il dialogo la natura stessa della poesia trovò il metro a sè confacente, essendo tra tutti i metri il giambico il più adatto alla forma dialogica; del che è una prova il fatto che moltissimi giambi si proferiscono

da noi nel conversare, ma di rado, per esempio, esametri, e questi solamente deviando dall'intonazione famigliare del discorso. Si fissò anche il numero degli episodi (atti). Ce la passiamo qui dal dire in qual modo, secondo quel che si riferisce, siansi venute adornando le altre parti; chè volerle passar tutte a rassegna ad una ad una sa-
5 rebbe forse troppo lungo lavoro. È la Comedia, come già dicemmo, una imitazione di caratteri piuttosto spregevoli, ma non tali per ogni vizio, bensì il ridicolo è parte dell'ignobile [1]; imperciocchè il ridicolo è un cotal sviamento ed una cotal bruttezza nè dolorosa nè perniciosa, così p. e. è noto che la maschera comica è un che di brutto e stravolto senza espressione di dolore. Ma mentre non s'ignorano le successive trasformazioni della Tragedia e per opera di chi si compirono, quanto alla Comedia, per non esser stata a principio trattata come cosa di riguardo, non si sa. Di fatto solo tardi l'Arconte 1449b fornì il coro ai poeti comici, che prima facevano da sè [2]; e soltanto dal tempo che essa aveva già alcune

---

(1) Evidentemente Aristotele non adoperò tutte le parole che avrebbe dovuto per esprimere in modo chiaro il suo pensiero; tuttavia non credo necessari i supplementi del Batteux, del Reiz, dell'Hermann e dell'Ueberweg per comprendere quello che egli ha voluto dire. Escluso che ebbe Aristotele dall'essere oggetto della Comedia il vizio nella sua totalità, accenna prima quale ne sia la materia in genere, l'ignobile (τὸ αἰσχρόν), poi ne soggiunge la materia particolare, la differenza specifica, il ridicolo (τὸ γελοῖον), che fa parte dell'ignobile; generalmente ammesso che il ridicolo era l'elemento essenziale della Comedia, non crede doverne fare esplicita dichiarazione; onde le sue parole darebbero il senso seguente: « la Comedia è imitazione di caratteri spregevoli, ma non tali per ogni vizio; bensì l'elemento predominante della Comedia, il ridicolo, entra nella cerchia dell'ignobile; dunque esso dev'essere la rappresentazione di caratteri ignobili presi dal loro lato ridicolo ».

(2) Eustazio (*Iliade*, X, 230) spiega ἐθελοντής (volontario) come riferito ai poeti, che senza aver ricevuto dall'Arconte un coro provvedevano essi stessi alla rappresentazione dei loro drammi; quindi minor solennità e nello stesso tempo maggior libertà, non essendovi chi pensasse a frenare l'insolenza dei loro componimenti poetici.

determinate forme si ricordano quelli, che hanno nome di poeti della Comedia. Chi abbia introdotto le maschere o i prologhi (1) o il numero degli attori e tutto il restante, si ignora. A comporre le favole insegnarono Epicarmo e Formide (2). Questo ci venne adunque da principio dalla Sicilia; mentre fra gli Ateniesi fu il primo Crate (3), che messo in disparte il fare giambico, incominciò a scrivere i discorsi e le favole tenendosi in sulle generali. L'Epopea pertanto s'accorda colla Tragedia insino a questo punto, di avere cioè grande ampiezza e di essere imitatrice di caratteri nobili; ma differiscono poi in ciò che l'Epopea usa un sol metro ed è narrativa. Ed anche nella lunghezza differiscono, perchè la Tragedia fa tutto il possibile di svolgersi in un giro di sole o poco più, mentre l'Epopea è illimitata nel tempo, quantunque dapprima si tenesse la stessa norma tanto nella Tragedia quanto nell'Epopea. Riguardo alle parti alcune sono comuni ad entrambe, altre esclusivamente proprie della Tragedia. Epperò chiunque sappia giudicare della bontà o meschinità di una tragedia, lo saprà pure di una epopea, perchè tutto quanto trovasi in un'epopea è pur proprio della Tragedia, ma non tutto ciò che è proprio di questa, trovasi parimente nell'Epopea.

6 Ma della imitazione in versi esametri e della Comedia discorreremo più tardi; trattiamo ora della Tragedia spiccando quella definizione della sua essenza che risulta da quanto abbiamo detto. È adunque la Tragedia l'imitazione di un'azione seria e compiuta, avente una certa ampiezza, esposta con discorso abbellito di ciascuna specie di ornamenti adoperate separatamente nelle sue parti, imitazione di persone in atto e non in forma di racconto, la quale

---

(1) Si parla dei progressi della sola Comedia Attica.

(2) Epicarmo diede alla Comedia il suo vero indirizzo — G. Meineke, *Hist. crit.*, p. 535. — Fu suo contemporaneo Formide, G. Grysar, *Op. c.*, p. 74. Amendue vissero e poetarono in Sicilia.

(3) Crate, prima scrittore di Giambi, poi di Comedie.

per via della pietà e del terrore libera l'animo da siffatti sentimenti [1]. Intendo per *discorso abbellito* quello che

(1) Eccoci alla quistione, così variamente risolta, dell'effetto della Tragedia secondo Aristotele. Aveva egli nella *Politica* VIII, 7, 1341ᵇ 32 promesso di trattarne largamente nel libro dell'*Arte poetica*, ma questa trattazione, o perchè perduta, o perchè non fatta, ci manca; onde conviene ricorrere a congetture, interpretazione di vocaboli, a tutti quei mezzi insomma, che per quanto sieno stati perfezionati dalla moderna critica, raramente conducono ad una conclusione che dissipi ogni dubbiezza. In due modi sovratutto venne spiegato l'effetto della Tragedia secondo Aristotele; dall'un canto abbiamo coloro che credono abbia egli voluto intendere una modificazione, un alleggerimento, una purificazione dei sentimenti di pietà e di terrore e simili; così il KANT (*Antropol.*, p. 171, ed. 1798): « perchè tanto ci dilettiamo delle rappresentazioni tragiche e delle comiche? perchè in esse si svolgono fatti pieni di difficoltà e di angosce, che tengono sospesi gli animi col timore, colla speranza e colla letizia; terminata poi la rappresentazione, rallegrano l'animo dello spettatore con un cotal gratissimo sentimento ». Dall'altro canto abbiamo coloro che interpretano la parole di Aristotile per *una liberazione da cosiffatti sentimenti*. Per παθήματα (come fu dimostrato dal BONITZ) non vengono già significate le disposizioni buone o cattive dei sentimenti di pietà e di terrore, ma questi sentimenti stessi; ed alla stessa maniera che la *catarsi* nella medicina (*Probl.* I, 42, 864ᵃ 32) è l'introduzione nei corpi di medicamenti, i quali poi nuovamente escono dal corpo con quello che lo perturba, e che nel Fedone, p. 69 per κάθαρσις τῶν ἡδονῶν s'intende il *liberarsi dai piaceri*, a p. 67 la κάθαρσις dell'anima sta nel *liberarsi sovratutto dal corpo*, così è verosimile che qui abbia voluto intendere Aristotele che la Tragedia mentre nell'atto dello svolgersi suscita in noi dolorosi sentimenti, di poi ci lascia l'animo lieto e solo preoccupato dall'effetto estetico della poesia. A questa conclusione porterebbe il passo della politica citata, dove è detto che i canti più mesti lasciano l'animo in una piacevole disposizione. Del resto è teoria stabilita precedentemente da Aristotele (*Poet.*, 4, 1448ᵇ ) che nell'osservare le rappresentazioni artistiche delle cose anche più dolorose e spiacevoli a vedersi nella realtà, si prova diletto, perchè l'arte trasponendo dal campo della realtà in quello dell'idealità gli oggetti, li rende spogli di tutto quello che possa trovarsi in essi di sgradevole. Veggasi su questo punto: BERNAYS, *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie.* Breslau 1857. — SUSEMIHL, *Ueber die Dichtkunst,* p. 24. Leipzig 1874. — VAHLEN, *Wo stand die verlorene Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie.* Wien 1874.

ha ritmo e armonia e canto, e le parole *le specie di ornamento adoperate separatamente nelle sue parti* indicano che alcune parti della Tragedia si conducono a termine col nudo verso e altre per contro col canto. Siccome poi nella Tragedia l'imitazione si fa per mezzo degli attori, primieramente di necessità dovrebbe essere una parte della Tragedia l'addobbo della scena per lo spettacolo, quindi la melopea ed il discorso; delle quali cose essa si serve per l'imitazione. Chiamo discorso lo stesso componimento de' versi, melopea (1) ciò, che ha nota per tutti la sua essenza (2). Posto adunque che la Tragedia toglie ad imitare un'azione, e questa è condotta a termine da un certo numero di persone, le quali debbono avere una determinata qualità nel carattere e nel pensiero, attesochè egli è per questi che si afferma le azioni rivestire una deter-
1450a minata qualità, due naturalmente saranno i moventi dell'operare, carattere e pensiero, secondo i quali tutti gli uomini riescono o non riescono nelle loro imprese. L'imitazione dell'azione è la favola. Intendo qui adunque per favola il complesso de' fatti, per carattere ciò che imprime in chi opera una determinata qualità, per pensiero tutto quello con cui nel parlare si dimostra qualche cosa o si manifesta un'opinione. Laonde è necessario che ogni tragedia abbia sei parti, per le quali essa ha la qualità che come Tragedia le compete e sono: favola, caratteri, discorso, pensiero, apparato scenico e melopea:

---

(1) Composizione musicale; la musica in quanto serve d'accompagnamento alla poesia.

(2) Non segno la lezione data dal Vahlen: « ciò che è noto in tutta la sua essenza » e accetto quella del Maggi, seguita dalla più parte degli altri editori, perchè anche dell'imperfettissima arte musicale dei Greci parmi non si possa dire che *fosse nota in tutta la sua essenza*, mentre è probabile che Aristotele, senza darsi pensiero di cercarne una esatta definizione, abbia accennato solo come tutti sappian che cosa sia la musica.

di queste parti due riguardano i mezzi, una il modo, tre gli oggetti dell'imitazione; oltre di esse, nessun'altra ve n'ha. Non pochi de' poeti, ben si può dire, hanno fatto uso di tutti questi elementi; di vero tutti i drammi hanno comuni fra loro apparato scenico, caratteri, favola, discorso, musica e pensiero. Ora di essi il più importante è il complesso de' fatti, perchè la Tragedia è imitazione non d'uomini in quanto uomini, ma dei loro atti e della vita e della felicità e dell'infelicità, e la felicità e l'infelicità sono nell'azione ed il fine è un'azione non una qualità (1). Gli uomini considerati in rapporto coi loro caratteri hanno una determinata qualità, in rapporto coll'azione sono felici od infelici (2). Non si mettono adunque in azione i personaggi per imitarne i caratteri, ma piuttosto si assumono questi per le azioni. Cosicchè i fatti e la favola sono il fine della Tragedia e il fine è di tutte le cose la più importante. Notisi ancora che senza azione non sarebbe possibile una tragedia, ma ci potrebbe essere senza caratteri. Infatti le tragedie della più parte de' nuovi poeti sono senza caratteri ed in generale molti vi sono che fanno così; come pure fra i pittori, in questa stessa relazione sta Zeusi con Polignoto, essendo Polignoto un valente pittore di caratteri, mentre la pittura Zeusi ne è sfornita. Ancora; se alcuno disponesse in ordine l'una dopo l'altra parlate, dalle quali risultasse un carattere, ben lavorate nel discorso e nel pensiero, non adempirebbe con questo all'ufficio della Tragedia, ma sarebbe piuttosto una tragedia quella che pur facendo scarso uso

---

(1) Aristotele, *Metaf.*, IV, 2, 1013ᵇ 26: « Ci sono poi cause in qualità di fine e di bene delle altre cose: giacchè la *cagione per cui* suol essere ottimo è fine delle altre cose. E a chiamarla a dirittura il *bene* o solo il *bene apparente* è tutt'uno ». *Trad.* Bonghi. Torino 1854: « La causa *per cui* è fine: o fine è quello che non sia per cagione d'altro, ma le altre cose per cagion sua ». *Metaf.*, II, 2, 994ᵇ 9,

(2) La felicità è il frutto dell'operare. Ar., *Et. a Nicom.*, I, 2, 1095ᵃ 16.

di queste avesse la favola e l'intreccio de' fatti (1). Inoltre i mezzi, de' quali si giova massimamente la tragedia per appassionare gli spettatori sono parti della favola, vo' dire la peripezia ed il riconoscimento. Ne abbiamo altra prova nel fatto che quanti mettono mano per la prima volta al poetare arrivano prima ad essere esatti nel discorso e nei caratteri che a mettere insieme i fatti, il che del resto succedeva pure a quasi tutti gli antichi poeti. È adunque la favola il principio e in certo modo l'anima della Tragedia. I caratteri vengono 1450b in seconda linea. Il medesimo ha luogo altresì nella pittura; imperocchè se alcuno spargesse di bellissimi colori alla rinfusa una tela, diletterebbe meno che a solo designare in bianco i contorni di una figura. Così la Tragedia è imitazione di un'azione e per questo deve imitare sovratutto coloro che sono un atto. Terzo è il pensiero, che consiste nel saper dire ciò che è inerente al soggetto stesso o che ad esso conviene, ufficio questo nell'eloquenza dell'arte politica e dell'arte retorica; ed appunto per ciò gli antichi facevano parlare i loro personaggi a guisa di politici, i moderni di retori (2). Il carattere e ciò che rivela il volere della persona e quali delle cose, in cui ciò non appaia per sè manifesto, essa elegga o da quali rifugga. Epperò mancano di carattere quei discorsi donde non traspare che voglia o che respinga chi parla. Il pensiero è tutta quella parte, in cui chi parla dimostra come è o non è una cosa o enuncia alcunchè di universale. Abbiamo in quarto luogo il discorso: ripeto, come ho già

---

(1) *Rivista di Filologia*, Anno IV, fasc. I-II.

(2) Nella *Ret.*, I, 2, 1356a 25, troviamo la dichiarazione di questo passo: « Onde segue che la Retorica sia come un rampollo della dialettica e di quella pratica che tratta intorno ai costumi, la quale giustamente si deve chiamare politica ». *Trad.* Caro. Venezia. Anche Aristofane in più luoghi delle *Rane* nota la loquacità di personaggi delle Tragedie più recenti, che parevano veri retori, laddove dapprima si facevan parlare conforme alla politica sapienza.

detto prima [1], che esso è l'espressione del pensiero per mezzo della parola, il che tanto vale pei versi quanto per la prosa. Delle altre parti la quinta, la melopea, è quella che più di tutte diletta, mentre l'apparato scenico è certo la parte più attraente, ma nello stesso tempo la più materiale ed affatto estranea all'arte poetica, perchè l'essenza della Tragedia sussiste [2] anche senza rappresentazione scenica e senza istrioni; di più a fornire l'apparato scenico è piuttosto propria l'arte dell'addobbatore del teatro che quella del poeta.

7 Ciò definito, diciamo in seguito quale debba essere l'intreccio de' fatti, perchè questa è la prima e la più importante parte della Tragedia. Fu da noi stabilito che la Tragedia è l'imitazione di un'azione compiuta e intera, di una certa ampiezza, potendosi dare anche un intero senza ampiezza. Dicesi intero ciò che ha principio e mezzo e fine: principio ciò che non è per necessità dopo altra cosa, ma dopo esso altra cosa naturalmente è o può essere; fine al contrario quello che per sua natura viene dopo altra cosa o per necessità o solo comunemente, ma dopo di esso nessun' altra cosa può venire; mezzo finalmente quello che ed esso viene dopo altra cosa ed altra cosa ancora vien dopo di esso. Pertanto non devono le favole ben composte incominciare da un punto qualsiasi, ma attenersi alle norme fissate. Inoltre, poichè qualunque bell'oggetto o essere vivente o altro qualsivoglia formato da un certo numero di parti non solo debbe avere queste disposte in bell'ordine, ma ancora una cotale grandezza, che non può esser una grandezza qualunque, consistendo il bello nella grandezza e nell'ordine, nè perciò potrebbe esser bello un animale eccessivamente piccolo (chè ne riesce confusa la visione, compiendosi in un tempo pressochè insensibile), nè uno straordinariamente grande,

---

(1) C. 1449$^b$

(2) *A. Poet.*, 26, 1462$^a$ 11.

(perchè non potrebbe abbracciarsi d'un solo sguardo, ma 1451a l'unità e la totalità sua sfuggirebbero agli occhi di chi lo osserva, come se p. e. ci fosse un animale di diecimila stadi), cosicchè tanto tra i corpi quanto fra gli esseri viventi devono i corpi e gli esseri viventi avere una certa grandezza, tale cioè da potersi abbracciare d'un solo sguardo; e altrettanto dicasi pure delle favole, debbono esse senza dubbio avere una certa lunghezza, ma tale che possa tenersi facilmente a memoria. Non tocca all'arte fissarne il limite rispetto alle gare drammatiche ed alla rappresentazione scenica; perchè se si dovessero rappresentare a gara anche cento tragedie, si rappresenterebbero misurandone la lunghezza colle elepsidre, come dicono essersi fatto già altra volta. Ma quanto alla natura stessa della cosa può fissarsi questo limite, che, sotto il rispetto dell'ampiezza, la maggiore è sempre la migliore, purchè essa nel suo complesso ci si presenti chiara, o, per dare una legge generale, il conveniente limite della Tragedia sta in tutta quell'ampiezza, nella quale col successivo svolgersi degli avvenimenti secondo la legge del verosimile o del necessario è fatto tempo ai personaggi di passare da infelicità a felicità o da felicità a infelicità. Una non sarà la favola, già perchè essa si rigiri intorno 8 ad una sola persona, come alcuni si dànno a credere, imperocchè in una sola cosa ne cadono molte altre, da alcune delle quali non si costituisce un'unità, e così anche di un sol uomo sono molte le azioni, dalle quali non risulta un'azione sola. Epperò forse versano nell'errore quanti de' poeti composero un'Eracleide, una Teseide ed altri poemi di questa fatta, immaginandosi essi che per esser uno Ercole ne seguisse anche l'unità della favola [1].

---

(1) Una Teseide è citata da Plutarco (*Teseo*, XXVIII). Cf. Müller, *de Cyclo Graecorum epico*, p. 64. Lipsiae 1829. — Pisandro (650 A. C.) avrebbe pur scritto un'Eracleide. Cf. Heyne, *Excurs. I. Aen.* Virg., II. Cf. *Scol. Pind. Ol.* X, 83.

Ma Omero, come nelle altre parti sorvola agli altri, così sembra abbia sapientemente veduto anche questo, certo o per arte o per naturale ingegno; quindi cantando egli Ulisse non mise insieme tutte le sue avventure, p. e. l'essere stato ferito sul Parnaso [1], l'essersi infinto pazzo al tempo della chiamata, de' quali due fatti posto l'uno non trae necessariamente o verisilmente l'altro dietro di sè, ma compose l'Odissea intorno ad una sola azione, quale noi vorremmo; e altrettanto dicasi dell'Iliade [2]. Quindi come nelle restanti arti imitative l'unità dell'azione deriva dall'unità dell'oggetto, anche la favola, essendo l'imitazione di un'azione, deve esserlo di una sola, tale che formi un tutto e che le sue parti sieno fra loro connesse, in guisa che tramutandone o togliendone una, s'alteri e perturbi il tutto, imperocchè quella parte che a esserci o non esserci nulla rileva, non è parte es-
9 senziale del tutto. Da quanto abbiamo detto si fa ancora manifesto che non è ufficio del poeta rappresentare le cose quali realmente furono, ma quali avrebbero potuto essere, quali sono possibili secondo la verosimiglianza o la necessità; chè il poeta e lo storico non differiscono fra loro, $1451^b$ perchè l'uno scrive in prosa e l'altro in versi, imperocchè si potrebbe stendere in versi l'opera di Erodoto e non sarà meno storia in verso che senza versi, ma ben differiscono in ciò, che l'uno narra le cose realmente accadute, l'altro quali potrebbero accadere [3]. Epperò la poesia è qualche

(1) Nell'*Odissea* XIX, v. 475 segg. della Vers. del Pindemonti si racconta questo fatto, cosicchè parrebbe che ai tempi di Aristotele questo episodio non facesse parte dell'Odissea o che Aristotele non sapesse che ne faceva parte. Credo ragionevole l'opinione del Saint-Hilaire (p. 46) che Aristotele abbia solo voluto dire che quest'episodio non fa parte essenziale del poema e non ha grande sviluppo.

(2) Cf. *Arte Poet.*, 17, $1455^b$; 23, $1459^a$, $1459^b$; 26, $1462^b$.

(3) Il Davanzati in un breve discorso « Qual sia più utile, il poeta o l'istorico » accenna pure a questa dottrina d'Aristotele. V. DAVANZATI, *Opere*. Lemonnier (1853), p. 597 del 2° volume.

cosa di più filosofico e di più elevato della storia, imperocchè la poesia si tiene piuttosto all'universale e la storia discende ai particolari. L'universale è cosiffatto: ad un tale di tal indole accade di dire o fare tali cose secondo le leggi della verosimiglianza e della necessità, al che mira la poesia distinguendo le persone con un nome; il particolare invece è quanto ha fatto od ha sofferto Alcibiade. Per la Comedia la cosa è già per sè evidente, perchè in essa i poeti dopo d'aver così intessuta la favola di casi verosimili, mettono ai personaggi i primi nomi che loro si presentano e non fanno come i poeti di giambici che vengono a particolarità personali (1). All'incontro nella Tragedia i poeti mantengono i nomi storici, per la ragione che il possibile è credibile; ora le cose non mai avvenute non crediamo che siano possibili, mentre è evidente che le già avvenute sono possibili, perchè se fossero state impossibili, non sarebbero avvenute. Pur tuttavia anche in alcune tragedie non s'incontra più che uno o due dei nomi conosciuti, gli altri sono finti, e in alcune poi nemmeno uno, come nel Fiore di Agatone (2),

---

(1) Il Lessing (*Hamburgische Drammaturgie*, *Stück*, 89) vorrebbe che si traducesse: « al che mira la poesia pur nella scelta dei nomi imposti alle persone ». Lo Stahr segue il Lessing, dicendone ottima interpretazione; e così pure fanno l'Ueberweg ed il Susemihl. Parmi che con ciò si voglia vedere in queste parole di Aristotele più di quanto realmente ci sia: « la poesia, dice egli, ha bisogno di distinguere con un nome i suoi personaggi », ma nel dare questo nome non è vero che si voglia sceglierne uno che accenni già il carattere, come talvolta si fa nelle Comedie. Quanto alla Comedia, soggiunge Aristotele, la cosa è più manifesta, che cioè i nomi sono imposti dall'autore e non tolti dalla storia, perchè nella Comedia non predomina come nella Tragedia l'elemento storico; e l'οὕτω voluto dal Lessing congiungere con εἰκότων, devesi invece congiungere con συστήσαντες, come dimostra il Vahlen, « avendo così composto la favola » ecc.

(2) Agatone, contemporaneo di Euripide, ricordato da Aristotele ai capi 15 e 18 della *Poetica*: di lui nulla ci resta. — V. Ritschl, *De Agathonis vita, arte et tragoediarum reliquis*. Halle 1829.

avendo in questo il poeta creato i nomi del pari che i fatti: nè per ciò dà minor diletto. Onde non si richiede in modo assoluto che altri si mantenga fedele a quelle favole tradizionali, che formano il soggetto delle applaudite tragedie. Ed in verità sarebbe ridicolo metter studio in questo, perchè anche i nomi conosciuti lo sono per pochi e ciononostante dilettano tutti. Onde è palese che deve il poeta essere piuttosto poeta di favole che di versi ([1]), quanto più vuol esser poeta secondo la imitazione; imita poi le azioni. Che se dall'altro canto gli toccasse di poetare sopra cose realmente accadute, non cesserà egli per questo di essere poeta, perchè niente impedisce che alcune delle cose realmente accadute sieno tali da recar seco la verosimiglianza e la possibilità del loro avvenimento; ed in quanto così le imita egli ne sarà il poeta.

Delle favole e delle azioni in genere le peggiori sono le episodiche. Dico episodica la favola, nella quale gli episodi si succedono senza legame verosimile o necessario. Tali si fanno dai cattivi poeti per loro difetto, dai buoni per le rappresentazioni; imperciocchè facendo essi le gare drammatiche e stiracchiando oltre il convenevole la favola, sono costretti a spezzare la successione dei fatti ([2]). 1452a Siccome poi l'oggetto dell'imitazione non è solamente un'azione compiuta qualsivoglia, ma un'azione compiuta che contenga cose terribili e pietose, queste saranno tali sovratutto quando avvengano inaspettate, perchè allora specialmente colpiscono, tanto più se avvengono inaspet-

---

(1) Cf. Platone, *Fedro*, p. 61 B.

(2) Interpretando ἀγωνίσματα per le *lotte* che si rappresentano nelle tragedie, anzichè per le gare drammatiche s'avrebbe un senso più chiaro. « Tali si fanno dai cattivi poeti, perchè lo credono il modo migliore, dai buoni per vantaggio degli attori; imperocchè dando soverchio sviluppo ai contrasti sulla Tragedia e stiracchiando ecc. ». Onde sarebbe pur stato in uso presso i Greci lo scrivere drammi per questo o quell'attore, svolgendo più d'ogni altra la sua parte, perchè potesse mostrare la sua abilità.

tate succedendosi l'una all'altra per intimo nesso, perciocchè così sarà maggiore il maraviglioso che se avvenissero da sè e a caso, come anche de'fatti che dipendono puramente dal caso, paiono i più maravigliosi quelli che hanno l'apparenza di venir a proposito, p. e. il fatto che la statua di Mizio in Argo uccise chi era stato causa della morte a Mizio stesso, cadendogli addosso mentre stava a contemplarla [1]; perchè tali fatti non ci paiono avvenire senza disegno; onde per necessità ne segue che le favole di questa maniera sieno più belle delle altre. Delle Favole parte sono semplici, parte complesse; **10** infatti anche le azioni, delle quali sono imitazione le favole, trovansi evidentemente divise in queste due classi. Dico poi semplice l'azione, che svolgendosi, come fu definito, senza interrompersi e mantenendosi una ha lo scioglimento senza peripezia o riconoscimento; complessa poi è quella che si scioglie per via del riconoscimento o della peripezia o di entrambi. Il riconoscimento e la peripezia debbono scaturire dall'intreccio della favola, cosicchè sembrino nascere dagli antecedenti o per verosimiglianza o per necessità, essendovi non leggiero divario se questo si svolga da quello o dopo quello. La peripezia è il muta- **11** mento, come già l'abbiam detto, delle cose fatte nel senso contrario al fine proposto e ciò, secondo la nostra teoria [2], conformemente alle leggi della verosimiglanza e della necessità. Così nell'Edipo venendo il nunzio per far lieto Edipo [3] e sgombrare l'animo di lui dall'orrore per la relazione colla madre, dichiarandogli chi egli fosse, ottenne l'opposto effetto; e nel Linceo essendo l'uno condotto a

---

(1) V. PLUTARCO, *Della tarda vendetta di Dio*, accenna come il fatto avvenne in dì di festa, ciò che ha dato luogo alla traduzione del verbo θεωρέω per *essere in festa*, come è pure suo significato.

(2) *Poet.*, 7, 1451ª.

(3) *Edipo re*, vv. 1002 segg. Dind.; nella Trad. del Bellotti, Ed. Pomba, Torino 1829, t. I, p. 50 segg.

morte e seguendolo l'altro per farlo uccidere, si verificò il contrario, perchè dallo svolgimento dell'azione seguì che questi fu ucciso e quegli fu salvo [1]. Il riconoscimento è, come indica il vocabolo stesso, il passaggio dall'ignoranza alla cognizione e quindi o all'amicizia od all'inimicizia fra le persone destinate alla felicità od all'infelicità, ed è bellissimo il riconoscimento quando sia accompagnato dalle peripezie, come lo è p. e. nell'Edipo [2]. Ma vi hanno pur altre specie di riconoscimento, potendo esso anche aver luogo riguardo a cose inanimate ed accidentali, e tutte quelle cose cioè che accadono nel modo stabilito, e altresì riguardo a questo se alcuno abbia o non abbia fatto una tal cosa. Ma quello che più di tutti gli altri si conviene alla favola ed all'azione è l'anzidetto; perchè simile riconoscimento, specialmente se sopravvenga la peripezia, produrrà compassione o terrore, del qual genere di azioni si è dimostrato dover essere imitazione la Tragedia; inoltre in questi casi avrà luogo la felicità o l'infelicità. Ma siccome il riconoscimento è riconoscimento di alcune persone, talvolta il riconoscimento è solo necessario per l'uno dei due rispetto all'altro, quando quest'altro già si sappia chi sia, ed invece talvolta occorre il riconoscimento di amendue, così p. e. Ifigenia fu riconosciuta da Oreste per l'invio della lettera, mentre altro mezzo di riconoscimento occorreva a Ifigenia per suo fratello [3]. 1452b

---

(1) Il *Linceo*, tragedia di Teodette, V. *Poet.* 18. Linceo fu il solo dei cinquanta mariti delle Danaidi non ucciso dalla moglie; aveva un figlio detto Abante: costui cadde nelle mani di Danao, che ne prese occasione di perseguitare Linceo al cospetto degli Argei, i quali poscia condannarono Danao a morte.

(2) Infatti nell'*Edipo* nell'atto del riconoscere che fa Edipo chi sia egli stesso, ha luogo il caso inaspettato o travolgimento da felicità ad infelicità.

(3) Ifigenia consegnando a Pilade una lettera per Oreste si fece ri-

Due parti della Tragedia pertanto mirano a questo, ad accrescere forza cioè ai pietosi o terribili casi, e sono la peripezia ed il riconoscimento, una terza parte è il patimento. Delle due prime s'è già trattato; il patimento poi è un'azione distruttiva e dolorosa, come le morti, gli atroci dolori, le ferite e l'altre cose di tal maniera avvenute sotto gli occhi degli spettatori (1).

Abbiamo già parlato (2) di quelle parti della Tragedia, delle quali essa deve servirsi come di elementi costituenti la sua qualità di Tragedia; ora ecco le parti, nelle quali essa si divide quantitativamente considerata, parti fra di loro distinte (3): prologo, episodio (atto), esodo, coro, di cui una parte è detta parodo, l'altra stasimo; queste parti hanno comuni tutti i poeti, mentre sono soltanto adoperati da alcuni i canti della scena ed i commi (4). Il prologo è quella parte della Tragedia, che sta come **12**

---

conoscere da suo fratello, che essa non conosceva. Ifigenia riconosciuta dal fratello, vuol discoprire se costui che le si dà come suo fratello sia veramente Oreste e lo riconosce dal racconto che egli fa de'casi degli Atridi.

(1) Aristotele, *Metaf.*, V, 21, 1022b : In un senso si chiama passione (πάθος) la qualità nella quale ha luogo l'alterazione: il bianco o il nero o il dolce o l'amaro, e il grave o leggiero e simili altre.

In un altro senso, gli stessi atti già e le alterazioni. E tra questi anche più le alterazioni dannose e i danni dolorosi.

Di più le sventure e i dolori eccessivi si chiamano *passioni*. Trad. Bonghi. Torino 1854.

(2) *Arte Poet.*, 6, 1450a.

(3) Cf. Waldaestel, *Commentatio de Tragoediarum Graecarum membris ex verbis Aristotelis constituendis*. Neu-Brandenburg 1837.

(4) Citerò tre interpretazioni che si sogliono dare di questo passo. Il Westphal arditamente traduce: « Queste sono le parti comuni a tutti i drammi, alle Tragedie poi in particolare appartengono ecc. »; ma nulla assolutamente giustifica questo modo di tradurre. La difficoltà è fatta da ἁπάντων, che da alcuni si vuol intendere per *di tutte le tragedie*, ciò che è falso, perchè nelle *Eumenidi* di Eschilo, p. e., non vi hanno *canti dalla scena*, nè *commi*; da altri *di tutti i personaggi*,

un tutto (1) prima del parodo del coro, episodio (atto) è quella parte della Tragedia, che sta come un tutto fra due compiuti canti del coro, esodo è quella parte della Tragedia, che sta come un tutto, non seguita più da canti del coro; del coro poi il parodo è la prima recitazione di tutto il coro, lo stasimo quel canto del coro, che è senza anapesti e trochei; commo è un canto lamentevole, al quale partecipano il coro ed i personaggi della scena (2).

---

e non si sa il come. Aristotele sottintende sovente il nome *poeta*; al c. 24, 1459$^b$ 17 dice πάντα ὑπερβέβληκε ("Ομηρος), *tutti i poeti ha superato Omero*; onde parrebbe più verosimile credere che qui ad ἁπάντων debba sottintendersi ποιητῶν, *di tutti i poeti*.

(1) Traduco μέρος ὅλον per *una parte che fa un piccolo tutto* ed anche *una parte essenziale*; mentre se Aristotele avesse detto ὅλον μέρος allora sarebbe da tradurre per *tutta quella parte*, come hanno fatto alcuni. — Il prologo è qui il principio della Tragedia, non quale lo fece poi Euripide.

(2) Nell'*Edipo Re* di Sofocle, tragedia a cui mirava sovratutto Aristotele dettando la sua teoria, le parti qui distinte si trovano distribuite nel modo seguente:

Edizione Dindorf:
Prologo vv. 1-150.
Episodi (Atti) 1° vv. 216-462, 2° 512-862, 3° 911-1085, 4° 1110-1185.
Esodo — Dal v. 1223 sino al fine.
Parodo — vv. 151-215.
Stasimo — 1° vv. 463-511, 2° 863-910, 3° 1086-1109, 4° 1186-1222.
Commo — vv. 649-697. Onde si vede che esso è contenuto nel secondo episodio.

Traduzione del Bellotti (Ed. Pomba 1829, t. I).

| | | |
|---|---|---|
| Prologo | | — da p. 14 a p. 17, v. 2. |
| Episodi | 1° | da p. 19, v. 1 — p. 29, v. 11. |
| | 2° | » 30, » 27 — » 46, » 13. |
| | 3° | » 48, » 1 — » 58, » 7. |
| | 4° | » 59, » 1 — » 64, » 2. |
| Esodo | | » 65, » 6 fino al fine. |
| Parodo | | » 17, » 3 — p. 18, v. 33. |
| Stasimo | 1° | » 29, » 13 — » 30, » 26. |
| | 2° | » 46, » 14 — » 47, » 31. |
| | 3° | » 58, » 8 — » 58, » 28. |
| | 4° | » 64, » 3 — » 65, » 5. |

Il Commo è nel 2° Episodio da p. 37 a 39.

Dicemmo prima quali siano gli elementi, dei quali deve servirsi la Tragedia; quelli poi che ora abbiamo divisato ne sono lo parti quantitative e l'una dall'altra distinta formano la sua divisione.

Dopo quanto siam venuti dicendo è da soggiungere **13** a quali cose debbano mirare e da quali guardarsi quei che compongono favole e con quali mezzi s'adempia il compito della Tragedia. Poichè l'intreccio della bellissima Tragedia non deve essere semplice, ma complesso e tale che contenga fatti inducenti al terrore ed alla pietà, peculiare fine di questa parte dell'artistica imitazione, è chiaro innanzi tutto che nè gli uomini dabbene ci si debbono mostrare trabalzati dalla felicità nell'infelicità, cosa punto terribile e pietosa, ma ributtante, nè i malvagi da infelicità sollevati a felicità, cosa fra tutte la meno da tragedia, nulla essendo in essa di quanto dovrebbe esserci, perchè non risveglia in noi nè sentimenti 1453a di umanità (1), nè la pietà, nè il terrore; e che nemmeno dall'altro canto si debbono rappresentare tristissimi uomini travolti dalla felicità nella infelicità, il che toccherebbe bensì i sentimenti d'umanità, ma non ci moverebbe nè a pietà nè a terrore, riguardando quella chi è indegnamente infelice, questo chi è in uno stato simile al nostro, ossia la pietà chi è indegnamente infelice, il terrore chi è in uno stato simile al nostro, onde nè pietoso nè terribile sarà un tal caso; resta adunque quell'uomo che tiene la via di mezzo fra costoro, vo' dire tal uomo il quale nè per la sua virtù nè per la sua giustizia insigne, non per malizia nè per scelleratezza, ma per un fallo qualunque cade in misero stato, mentre prima era tra quelli che godono grande riputazione e felicità, come Edipo

---

(1) Il Lessing (*Hamb. Dram.*, St. LXVII) spiega il φιλάνθρωπον per sentimento di umana simpatia che in noi risveglia lo scellerato nell'atto che esso riceve la sua pena, quantunque sia questa da noi tenuta come da lui meritata.

e Tieste e gli altri illustri personaggi usciti da consimili stirpi. È adunque necessario che la favola ben tessuta sia piuttosto una che doppia, come alcuni affermano, e che in essa non vi abbia trapasso dalla infelicità alla felicità, ma all'opposto dalla felicità alla infelicità, e che questo si compia non per scelleraggine, ma per un gran fallo d'uomo, o qual fu detto o migliore anzichè peggiore. Il che viene dimostro dalla storia della poesia Tragica. Dapprima i poeti accoglievano qualsivoglia favola, ma adesso le più belle tragedie si compongono intorno a poche famiglie; come, p. e., intorno ad Alcmeone, Edipo, Oreste, Tieste, Maleagro e Telefo (1) e a quanti altri, ai quali toccò di patire o compiere atroci fatti. Adunque quella Tragedia che secondo le regole dell'arte è giudicata bellissima, dipende da un intreccio di questo genere. Epperò incorrono nell'errore sopradetto (2) quelli che fanno carico ad Euripide, perchè tiene questo modo nelle sue tragedie e molte di esse hanno una catastrofe dolorosa, perchè, come dicemmo, qui sta il giusto. Eccone una solenne prova: sulle scene e nelle pubbliche gare siffatte tragedie sono di tutte le più tragiche, quando sieno ben date, ed Euripide quantunque non sappia disporre bene le altre parti, ci si mostra senza dubbio il più atto alla Tragedia (3). Viene in secondo luogo quella composizione

---

(1) Alcmeone fu fatto soggetto di tragedie da Sofocle, Euripide, Teodette, Agatone, ecc., Oreste da Euripide, Carcino e Teodette; Meleagro da Euripide; Telefo da Eschilo, Euripide ed Agatone; su Tieste si contano non meno di sei Tragedie, ed Aristotele al c. 16 cita quella di Carcino.

(2) Nell'errore di coloro che preferiscono la favola doppia alla favola una. Ecco che cosa qui s'intenda da Aristotele per favola *doppia* e per favola *una*: μῦθος ἁπλοῦς (favola semplice, una) è quella in cui si tratta solamente della sorte del protagonista, διπλοῦς (doppia) è quella in cui si tratta pure della sorte dell'antagonista (V. Hermann, *De Arte p. Liber*. Lipsiae 1832).

(3) A proposito de'difetti rimproverati ad Euripide v. *Le Rane di Aristofane*, Atto V (Trad. Alfieri).

tragica, che da alcuni è tenuta per la prima, quella cioè che ha doppio intreccio, qual'è nella Odissea, chiudendosi pei buoni in un senso, pei cattivi nel senso opposto. Pare che questa sia tenuta per la prima pel cattivo gusto degli spettatori, perchè i poeti così fanno affine di compiacerli assecondandone i desideri. Ora non è questo il diletto che si ha da richiedere dalla Tragedia, ma esso è piuttosto proprio della Commedia, nella quale sebbene nella favola si trovino persone tra di loro inimicissime, come Oreste ed Egisto, alla fine riconciliatesi se ne vanno, nè 1453b l'uno muore per mano dell'altro. Possono adunque il terribile ed il pietoso ottenersi per mezzo degli effetti scenici, possono anche ottenersi dall'intreccio stesso de' fatti, il che è meglio e da miglior poeta. Imperocchè deve la favola essere composta in modo che chi sente a solo narrarne i fatti rabbrividisca e si muova a pietà per l'accaduto, impressione che si prova a pur udire la favola dell'Edipo. Ma il procacciare questo effetto per vie de' mezzi scenici è meno conforme all'arte e subordina la poesia a cose esteriori. Quelli poi che procurano coll'apparato scenico non il terribile, ma il portentoso soltanto, non hanno che far colla Tragedia, alla quale non si deve già domandare ogni diletto, ma solo quello che le è proprio. E siccome incombe al poeta di derivar il diletto dalla pietà e dal terrore per via dell'imitazione, chiaro ne viene che questo deve trovarsi ne' fatti stessi. Vediamo pertanto quali de' casi che ci sopravvengono sieno terribili o quali miserandi. È necessario che fatti di questo genere si compiano o fra amici o fra nemici, o fra tali che non siano nè amici, nè nemici. Se un nemico uccide o sta per uccidere un nemico, nessun senso di pietà o di terrore si desta in noi, tranne quel perturbamento che, come è naturale, reca con sè un tale fatto; lo stesso dicasi quando tra l'ucciso e l'uccisore non interceda rapporto alcuno di amicizia o di inimicizia; ma ogni qualvolta il vincolo d'amore lega le persone, fra le quali hanno luogo queste atrocità, come quando dal fratello al fratello, o dal figlio

**14**

al padre o dalla madre al figlio o dal figlio alla madre si dà o si vuol dare la morte o fare alcunchè di simile, allora si hanno i soggetti, che i poeti debbono cercare [1]. Adunque non è lecito sconvolgere le favole universalmente ammesse, dico, p.e., Clitennestra che muor per mano di Oreste ed Erifile di Alcmeone [2], ma deve il poeta ad un tempo saper trovare il nuovo e servirsi in bella guisa delle favole tradizionali. Spiegheremo meglio che cosa vogliano significare colle parole *bellamente servirsi*. Può l'azione così succedere, come facevano gli antichi, attribuendo cioè a chi opera conoscenza della cosa e della persona, come del resto anche Euripide ci presenta Medea in atto di uccidere i suoi figli: può anche l'azione succedere in modo che essa venga compiuta senza conoscenza della persona, ma che l'autore di essa subito dopo riconosca il vincolo d'amore, che a quella lo legava, come l'Edipo di Sofocle, dove la cosa avviene fuori del dramma, e nel corso della Tragedia stessa l'Alcmeone di Astidamante e il Telegono del *Ferito Ulisse* [3]. Oltre questi due modi ve n'ha un terzo ed è che stando alcuno per compiere un atto spietato a danno di qualche persona, senza averne conoscenza, prima di averlo eseguito lo riconosca. Fuori di questi non è possibile altro modo, perchè tra il fare o il non fare, conoscendo o non conoscendo non si dà mezzo. Dei modi che da questa distinzione risultano il peggiore è quello avere di conoscenza della persona, mentre si sta per compiere un atto contro di essa, ma poi trattenersene, perchè ciò è ributtante anzi

(1) Un fratello uccide il fratello (I sette a Tebe); un figlio il padre (Edipo), una madre il figlio (Merope); un figlio la madre (Oreste).

(2) Cf. *Et. Nicom.* III, 1, 1110ª 28; poche righe appresso nell'*A. Poet.* è detta Tragedia di Astidamante, vissuto circa il 400 av. C. e discendente da una sorella di Eschilo.

(3) Tragedia di Sofocle che aveva per argomento Ulisse ferito ed ucciso da Telegono, suo figlio, avuto da Circe. Cf. Nauck, *Trag. Graec. frag.*, p. 182.

che tragico, mancandovi il patimento [1]: epperò nessuno fa così, se non rare volte, come, p. e., Emone nell'Anti- 1454ª gone che sta per uccidere Creonte [2]. Viene in secondo luogo che l'atto si compia, ma meglio senza riconoscimento della persona contro la quale è rivolto e poi dopo riconoscerla, imperocchè allora nulla vi ha di ributtante e il riconoscimento colpisce. Ma tra tutti i modi è preferibile l'ultimo, del quale abbiamo un esempio nel Cresfonte: Merope sta per uccidere suo figlio, ma poi non l'uccide, lo riconosce; e nell' Ifigenia: la sorella sta per uccidere il fratello, ma poi non l'uccide, lo riconosce; e nell'Elle [3]: mentre il figlio sta per consegnar la madre, la riconosce. Per questo, come dicemmo più innanzi, le tragedie non si fanno intorno a molte famiglie, perchè mentre i poeti cercavano soggetti tragici non per arte, ma a caso appresero a seguire quell'andamento nelle loro favole. Sono dunque necessitati a ricorrere a tutti quelle famiglie, alle quali siffatte sventure toccarono.

Abbiamo discorso a sufficienza dell'intreccio de' fatti e delle qualità della favola. Quanto ai caratteri si devono **15** aver di mira quattro punti; il primo e più importante è che essi sieno nobili. Avranno carattere il discorso o l'azione se, come si disse [4], faranno manifesto l'intendimento, qual esso sia, della persona, o nobile sarà il carattere se anche nobile l'intendimento. Tale carattere è possibile in ogni classe d'uomini, e veramente si dà anche una donna

---

(1) Aristotele aveva determinato prima solo tre modi; dopo la sua logica partizione ne risulta un quarto, il peggiore di tutti, sebbene usato una volta da Sofocle; messolo quindi in disparte, esamina ciascuno degli altri tre nell'ordine in cui prima li ha accennati.

(2) Sofocle, *Antigone*. V. 1231 segg. Trad. Bellotti, Ed. Pomba, t. II, p. 147-148.

(3) Non si sa di qual Tragedia qui si parli e quale ne sia l'autore; Valckenaer pensa che si tratti dell'*Antiope* di Euripide. V. *Frammenti delle Tragedie di Euripide*, p. 301, Dindorf.

(4) *Arte Poet.*, 6, 1450ᵇ.

di nobile carattere ed anche uno schiavo, quantunque ben inteso la prima forse scadente, il secondo in generale cattivo. In secondo luogo i caratteri debbono essere adatti; esiste senza dubbio il carattere virile, ma non istà bene ad una donna essere così virile o così feroce, come un uomo. In terzo luogo debbono esser naturali [1] e questo è ben altro che tratteggiare, come fu detto, un carattere nobile e adatto. In quarto luogo debbono essere costanti; ed anche fosse incostante colui che fornisce il soggetto della imitazione e presentasse un simile carattere, pure deve essere costantemente incostante. Un esempio di carattere malvagio, introdotto nella tragedia senza che ve ne fosse necessità, è quello di Menelao nell'Oreste [2], di sconveniente e disadatto nel canto lamentevole di Ulisse nella Scilla [3] e nella diceria di Menalippe [4], di incostante nell' Ifigenia in Aulide, perchè Ifigenia supplichevole non è più simigliante a quella che ci appare di poi [5].

---

(1) Secondo altra interpretazione « conformi al carattere tradizionale e storico ».

(2) Cf. *Arg. dell'Oreste Scol. Eurip.*, p. 6, 9, Dind. « Il dramma, sebbene applaudito sulla scena, è infelicissimo nei caratteri; tranne quello di Pilade, tutti gli altri sono scadenti »; spesso nota lo Scoliaste l'indole perversa di Menelao; p. 117, 18 « dal primo parodo si fa manifesto la perversità di Menelao ». V. Trad. BELLOTTI, Ed. Barbèra, p. 23-24.

(3) *A. poet.*, 26, 1461b.

(4) Per Menalippe, cf. DIONIGI D'AL., *Reth.*, V, p. 355 sgg. REISKE NAUCK, *Trag. Graec. Fragm.* 404 sgg.

(5) EURIPIDE, *If. in Aulide*, 199 sg. cf. con 1368 sgg. Dind. nella Trad. del BELLOTTI, p. 315, Ed. Barbèra, v. 5. Ifigenia dice al padre:

« Ecco, a'ginocchi tuoi supplice avvolgo
Il mio corpo, che a te questa produsse:
Non far che tanto innanzi tempo muoia!
Dolce è mirar la luce: ah non sforzarmi
A veder di sotterra il negro buio ».

Indi p. 326, v. 9, dice alla madre:

« Ciò che in cor mi si pose, ascolta, o madre:
Fermo ho in me di morir; morir vogl'io
Gloriosamente, da me rigettando
Ogni non nobil senso ».

Ne' caratteri, come altresì nell'intreccio de' fatti il poeta deve cercare di attenersi alle leggi del necessario o del verosimile, di guisa che un tale dica o faccia tali cose a seconda della necessità o della verosimiglianza, o che questo avvenimento succeda a quell'altro necessariamente o verosimilmente. Chiaro è dunque che anche gli scioglimenti delle favole devono scaturire dalla favola stessa 1454b e non dipendere dalla *macchina* (1) come nella Medea (2) e nella parte dell' Iliade che contiene la partenza delle navi (3); bensì è da ricorrere alla macchina pei fatti che si compiono fuori del dramma o per quelli che lo precedettero e che dall'uomo non si possono conoscere o per quelli che avvenendo posteriormente abbisognano di predizione e di prenunzio; imperciocchè noi attribuiamo agli dèi la facoltà di averli sempre tutti presenti. Nulla poi che offenda la ragione ci deve essere nei fatti, che se ciò non è possibile, si trovi fuori della tragedia, come tutto quello che c'è nell' Edipo di Sofocle. Essendo la tragedia l'imitazione di caratteri più nobili di quelli che comunemente si veggono, dobbiamo fare come i pittori valenti, i quali nel ritrarre la forma propria di ciascuno la migliorano, pur conservandone la rassomiglianza; così anche il poeta nel rappresentarci o gli iracondi o i molli od altri che abbiano altra consimile qualità nei loro caratteri deve ritraendoli in questi nobilitarli; secondo questa forma Agatone (4) ed Omero ci diedero in Achille un modello di durezza. Questi sono i principii, che deve tener d'occhio il poeta; ed oltre questi anche tutti quei sensibili effetti che di necessità accompagnano la poesia in

---

(1) *Deus ex machina;* noto modo di sciogliere i drammi, quando non si potessero sciogliere naturalmente.

(2) Aristotele ricorda la fuga di Medea per l'aere, dopo l'uccisione dei figli, nella Tragedia di Euripide.

(3) *Iliade*, II, 155 sgg.

(4) Nel Telefo.

sulla scena, potendosi anche contro di questi molte volte peccare. Intorno ai medesimi abbiamo parlato a sufficienza nei discorsi da noi pubblicati [1].

16 Già si è detto che sia il riconoscimento; le sue forme poi sono le seguenti: viene per la prima quella che è la più grossolana e della quale si fa grandissimo uso per difetto d'altra migliore; essa ha luogo per mezzo di segni. Di questi alcuni sono congeniti, come « la lancia onde si fregiano i Gegeni » [2] o le « stelle » nel Tieste di Carcino [3], alcuni poi acquisiti, de' quali parte nel corpo, come le cicatrici, parte fuori di esso, come i monili e persino come per esempio nella Tiro il riconoscimento ha luogo per mezzo della barchetta [4]. Ed anche nell'adoprarli può darsi che si proceda più o men bene; per esempio Ulisse in un modo fu riconosciuto dalla nutrice ed in un altro dai mandriani [5]. È questa maniera di riconoscimento la più grossolana, perchè quei riconoscimenti che avvengono per via di segni, quando alcuno vuole di proposito farsi riconoscere sono i meno artistici e così tutti gli altri siffatti; migliori quelli che si connettono colla peripezia, come è nella scena del Bagno [6]. Tengono il secondo posto quelli che sono immaginati dal poeta e che però sono ancora inartistici: per es. il modo con cui Oreste

---

(1) *Intorno ai poeti.*

(2) I Gegeni o i Cadmei figli della Terra portavano sul loro corpo l'impronta di una lancia. Cf. Dione Cris., 4, 23; Nauck, *Fragm. trag. gr. pag.*, p. 662.

(3) I Pelopidi portavano sulla spalla l' impronta di una stella, V. Pind., *Ol.*, I, dove è esposto il mito di Pelope.

(4) *Tiro* è una delle perdute tragedie di Sofocle. cf. Aristofane, *Lisistrata*, v. 139 e lo Scoliaste, *Scol.*; Eurip., *Oreste*, p. 347, 9, Dindorf. Tiro ebbe da Nettuno due figliuoli Neleo e Pelia che essa, temendo l'ira del padre e la vergogna del mondo, messili in una barchetta pose in mare, raccomandandoli a Nettuno suo padre; di poi per quella barchetta furono riconosciuti dalla madre.

(5) *Odissea,* XIX, v. 386-475.

(6) *Od.*, XIX, v. 386-475.

nell'Ifigenia si fece riconoscere per Oreste; essa si diede a riconoscere per mezzo della lettera, egli poi alla sua volta parla secondo il capriccio del poeta e non secondo la favola; epperò questo riconoscimento si può dire che partecipi del difetto già notato, perchè ben potrebbe essere che Oreste avesse avuto anche qualche indizio per farsi riconoscere (1); altrettanto dicasi della « voce della tela » nel Tereo di Sofocle (2). La terza forma di riconoscimento consiste nel prorompere in una manifestazione di sentimenti per la rimembranza; che in noi si risveglia alla vista 1455b di qualche oggetto, come ne' Ciprii di Diceogene, alla vista del quadro egli diede in uno scoppio di pianto (3) e nel racconto di Alcinoo, udendo Ulisse il ceteratore versò

---

(1) Ifigenia si fa riconoscere per mezzo della lettera: *If. Taur.* v. 747-821 — versione del BELLOTTI, p. 400-401, Ed. Barbèra.

*Ifigenia a Pilade* « Così parla ad Oreste, al figlio, io dico,
D'Agamennone: « A te questo messaggio
Manda la viva ancor, morta agli Argivi,
In Aulide immolata Ifigenia... »
*Oreste.* Dov'è, dov'è? Tornò di vita a morte?
*Ifigenia.* Questa è che vedi.....

Ma Ifigenia non conosceva ancora Oreste: essa abbisognava di qualche indizio, e dopochè Oreste le si palesò per fratello, essa lo interroga:
« ..... Che dici?
N'hai prove? » ecc., p. 403 della Trad. del BELLOTTI.

(2) V. *Framm. di Sofocle*, Dindorf., p. 151. — ACHILLE TAZIO 5, 5, 5, « L'arte di Filomela trovò una voce silenziosa, tessè un velo..... e confidò alla tela i suoi casi ».

(3) Secondo il Welcker lo stesso soggetto dell'*Eurisace* di SOFOCLE (*Framm.*, Dind., p. 132). Telamone aveva esiliato suo figlio Teucro. Dopo la morte del padre, Teucro ritornò in patria; entrato nel palazzo de'padri suoi travestito, dicesi che siasi lasciato riconoscere piangendo dinanzi ad un quadro, che rappresentava Telamone. Par che il coro si componesse di giovani cipriotti compagni di Teucro. V. HORATII *Carmina* I, 7.

lagrime pel ricordo che in lui si ridestava [1]; dai quali fatti essi furono riconosciuti. La quarta forma di riconoscimento è quella che dipende da un raziocinio, come nelle Coefore [2]: un tale a me somigliante è qui giunto, ma nessuno tranne Oreste è simile a me, dunque Oreste è qui giunto; ed inoltre il riconoscimento di Oreste fatto da Ifigenia presso Poliide il sofista; imperocchè è naturale che Ifigenia abbia riconosciuto per raziocinio Oreste avendo egli detto che sua sorella era stata sagrificata e che a lui pure toccava di esserlo [3]; e nel Tideo di Teodette, che venendo per trovare il figlio perisce egli stesso [4]; e quella che si legge nei Finidi, perchè vedendo esse [5] il luogo ne argomentarono la loro sorte, che cioè era destino che qui esse morissero, perchè anche qui erano state esposte. A questa forma di riconoscimento appartiene altresì quel riconoscimento, nel quale entra pure una falsa conclusione dell' uno dei due [6], quale

---

(1) *Odissea*, VIII, 521 e IX, 1 sgg. PINDEMONTI, VIII, v. 696:

« Così Ulisse di sotto alle palpèbre
Consumatrici lagrime piovea,
Pur del suo pianto non s'accorse alcuno,
Salvo re Alcinoo. »

(2) ESCHILO, *Coefore*, 161-231. Trad. del BELLOTTI., p. 84, Ed. Pomba.

(3) V. il capo seguente dell'*A. Poet.*

(4) La cosa non è ben certa; vogliono che mentre Tideo era in campo a Tebe, gli sia stata recata novella della nascita di un suo figlio, e che egli abbia esclamato: « Dunque io venni qui a morire, poichè gli Dèi mi hanno dato un successore! »

(5) Figlio di Fineo; pare esistesse un dramma lirico di Timoteo, sotto il titolo *Finidi* (SUIDA). Ma sono le figlie di Fineo che presentirono la loro morte.

(6) Traduco la probabilissima congettura dell'Hermann, approvata anche dal Vahlen. Secondo la lezione vulgata sarebbe da tradurre: « vi è poi ancora un genere di riconoscimento, che deriva da una falsa conclusione, che gli spettatori tirano come nel « falso messaggero Ulisse », imperocchè egli disse che avrebbe riconosciuto l'arco non pur anco visto, e allora gli spettatori, quasi che egli fosse per riconoscerlo da questo, tirano la falsa conseguenza ».

è nell' « Ulisse il falso messaggiero » [1], imperocchè egli disse che conoscerebbe l'arco, non per anco da lui veduto, l'altro poi tira una falsa conclusione credendo di averlo riconosciuto da questo che egli riconoscerà l'arco. Ma la miglior forma di riconoscimento è quella che nasce dalla serie stessa dei fatti, perchè così la sorpresa procede dalla verosomiglianza, come è nell'Edipo e nell'Ifigenia, essendo qui naturale che essa desideri consegnare le lettere ad Oreste; perchè siffatti riconoscimenti hanno luogo di per sè, esclusi i segni immaginati dai poeti ed i monili. Tengono il secondo posto quelli che dipendono da un falso raziocinio.

Il poeta tragico deve per tal modo comporre le favole **17** ed insieme ornarle col discorso facendo in modo di averle il più che possa dinnanzi agli occhi. Così egli, osservando chiarissimamente lo sviluppo dei fatti, collocatosi in certa guisa in mezzo a quelli, troverà il convenevole e non gli sfuggirà la minima contraddizione. Ce ne fornisce una prova quello che si rimprovera a Carcino: imperciocchè il suo Amfiarao tornava fuori del tempio, il che se non avesse avuto sotto gli occhi lo spettatore ci sarebbe passato sopra senza pur avvedersene, ma sul palco il dramma cadde, mal sopportando gli spettatori l'uscita. Oltre a ciò deve il poeta nel condurre l'azione il più che può immedesimarsi coll'attore nel contegno e nel gesto. Imperocchè più persuasivi riescono quelli che per loro stessa natura già si trovano disposti a quei sentimenti che vogliono rappresentare e colui che è perturbato perturba e colui che è adirato esacerba verissimamente. Epperò richiede la poesia un uomo di genio o un entusiastico; perchè gli uomini di genio sanno facilmente creare quello che si conviene, gli entusiastici poi possono colla fantasia

---

(1) Un tal dramma è ignoto: GRAEFENHAN suppone che si voglia alludere al Filottete, citato sotto un altro titolo; cf. v. 52, 68, 77, 104, 250, 261, 568.

trasferirsi in quello che devono rappresentare. Gli argomenti poi tanto tradizionali quanto di sua invenzione se li deve il poeta innanzi tratto esporre in forma generale; ciò fatto, trarne fuori gli episodi e svilupparli. Dico che 1455b si dovrebbe considerare la parte generale del dramma, come è quella dell'Ifigenia [1]: posta sull'altare una fanciulla per essere immolata e scomparsa misteriosamente dagli occhi de' sacrificanti e trasportata in altro paese, in cui per legge si dovevano sacrificare alla Dea gli stranieri, ebbe essa stessa tal ministero; qualche tempo dopo accadde al fratello della Sacerdotessa di andare là — il soggiungere poi che ci andò per ordine dell'oracolo per qualche causa, non entra nella favola, e per quale scopo, eccede i limiti dell'esposizione generale, — là giunto e preso, mentre stava per essere sacrificato, venne riconosciuto o nel modo che immaginò Euripide o in quello di Poliide, avendo detto, come era naturale, che era destino che non solo la sua sorella, ma che egli pure fosse sacrificato: di qui la sua salvezza. Ciò premesso, soggiunti i nomi dei personaggi, deve il poeta svolgere per episodi il soggetto, ponendo mente che gli episodi siano proprii del soggetto, come p. e. nell'Oreste la pazzia per la quale fu preso e la salvezza per mezzo della espiazione [2]. Ma nei drammi gli episodi sono brevi, invece l'epopea per questi si amplifica. Infatti breve è l'argomento dell'Odissea: un tale stato assente per molti anni dalla sua casa e sorvegliato da Nettuno (e rimasto solo) ed inoltre disposte in modo le cose di sua casa che le sostanze ne erano consumate dai pretendenti di sua moglie, da' quali erano pur tese insidie al figlio di lui, alla fine arriva, dopo essere stato sbattuto dalle tempeste; e fattosi riconoscere da alcuni, assaliti i nemici, egli fu salvo e quelli uccise.

---

(1) *Ifigenia in Tauri*. Tengo nelle parole seguenti la congettura messa dal Vahlen nell'apparato critico.

(2) *Ifig. Taur.* v. 1130 sgg. Trad. Bellotti, p. 424 sgg.

Questa è la parte essenziale dell'Odissea, il resto è formato da episodi.

Ogni Tragedia si divide in nodo e scioglimento, co- **18** stituiscono il nodo alcuni de' fatti esterni ed alcuni degli interni; gli altri lo scioglimento. Dico nodo tutto ciò che vi ha dal principio della Tragedia insino a quell'ultima parte, dalla quale si fa il passaggio da infelicità a felicità o da felicità ad infelicità, scioglimento tutto ciò che tiene dietro dal principio di questo passaggio sino alla fine della tragedia. Come nel Linceo di Teodette il nodo è formato dall'antefatto e dalla presa del fanciullo e dall'essere poi quelli condotti via, lo scioglimento dall'accusa di morte insino al termine della tragedia. Quattro sono le specie della Tragedia, quante appunto ne sono le parti da noi già esaminate: l'una è complessa, ed è quella che tutta si fonda sulla peripezia e sul riconoscimento, l'altra è 1456ª semplice *** (1), la terza patetica come gli Issioni (2) e gli Aiaci (3), la quarta la caratteristica, come le Ftiotidi ed il Peleo (4). Entrano poi a costituire la specie delle Tragedie portentose le Forcidi (5) ed il Prometeo e quante altre, delle quali l'azione ha luogo nell'Averno (6). Deve il poeta far ogni sforzo per combinare insieme tutte le specie o, se non gli riesce, almeno le più importanti e nel maggior numero possibile, sovratutto per la ragione che ai tempi nostri ingiustamente si criticano i poeti; perchè essendovi stati insigni poeti in ciascuna specie di tragedie, pretendono ora che uno superi i pregi tutti di ciascun altro. Si può pur dire che una Tragedia sia identica con un'altra e da quella diversa, forse anche

---

(1) Manca la definizione della tragedia *semplice.*

(2) Argomento trattato da Eschilo, cf. *Framm.* Dind., p. 106.

(3) Eschilo e Sofocle: cf. *Framm.*, p. 120, e HERMANN - *De Æschyli tragoediis fata Aiacis et Teneri amplexis.*

(4) Tragedie di Sofocle: *Framm.* p. 157.

(5) D'autore sconosciuto.

(6) P. e. la Tragedia d'Eschilo « Sisifo ».

senza che abbiano la stessa favola; il che avviene quando due Tragedie si riannodano e si sciolgono al medesimo modo. Molti vi sono che sanno riannodare bene e sciolgono male la favola; or fa mestieri sempre riuscir bene nell'una e nell'altra parte. Deve il poeta tener a mente quello che fu detto ripetutamente e non fare della Tragedia un componimento epico, pel quale intendo quello che è moltiplice nella favola, come farebbe chi svolgesse in un dramma tutta la favola dell'Iliade. Imperocchè in questa per la sua lunghezza prendono tutte le parti il necessario sviluppo, ma ne' drammi ciò trascenderebbe di molto la norma della Tragedia da noi fissata [1]. Ne fanno prova quanti cantarono tutta insieme la distruzione d'Ilio, anzichè prenderla a volta a volta per parti, come ha fatto Euripide, e quanti cantarono Niobe abbracciandone tutte le vicende, anzichè sceglierne una parte alla volta come Eschilo; costoro o cadono o stanno al disotto dei loro competitori; in fatti Agatone fu soltanto per questo fischiato. Eppure costoro nelle peripezie e nelle composizioni tragiche strettamente ne raggiungono a meraviglia l'intento; essendo questo, a cui mirano, da tragedia ed atto a commovere ad umani sentimenti; e ciò ha luogo quando un uomo accorto, ma cattivo sia tratto in inganno, come p. e. Sisifo, e quando un forte, ma ingiusto, sia vinto. Il che è pur verosimile ad accadere, come dice Agatone [2], imperocchè è pur verosimile che molte cose succedano contro la verosomiglianza. Inoltre deve il poeta considerare il coro come uno de' personaggi [3] e qual parte essenziale del

---

(1) Ho tradotto ὑπόληψις seguendo il Trendelenburg: Aristotelis, *De Anima*. Jenae 1833, p. 469.

(2) *A. Poet.* 25, 1461b.

(3) Orazio, *A. P.*, 193.

Actoris partes chorus officiumque virile
Defendat neu quid medios intercinat actus,
Quod non proposito conducat et haereat apte.

tutto e farlo muovere insieme con questo, non quale è in Euripide, ma quale in Sofocle. Ne' poeti posteriori i canti del coro non sono più proprii di questa favola che di quella d'altra tragedia; perciò in essi si cantano cose intercalate nella tragedia, datosene prima l'esempio da Agatone. Eppure qual differenza tra il cantare canzoni intercalate e il prendere da una tragedia un discorso o tutto intero un episodio e adattarli ad un'altra?

19 Degli altri punti già s'è parlato; resta ora a dire del discorso e del pensiero. Ciò che riguarda il pensiero sta bene a suo posto ne' libri dell'Arte Retorica [1], come più proprio di quella trattazione. Cade nel dominio del pensiero tutto ciò che viene apprestato per via della parola. Quindi esso serve ora a dimostrare ed a confutare, ora a destare sentimenti p. e. di pietà o di terrore o di sdegno e quanti altri ve ne sono di questo genere, ora 1456[b] ad innalzare e ad abbassare. È poi cosa manifesta che anche quanto ai fatti, se si vuole ottenere che in essi vi abbia o la pietà o il terrore o la grandezza o la verosimiglianza, bisogna ricorrere alle stesse fonti, alle quali si ricorre nel parlare, tranne che esiste qui una differenza ed è che nell'azione tali effetti devono venir in luce da sè, senz'apposita dichiarazione, mentre nel parlare debbono avere risalto da colui stesso che parla e dal suo discorso. E di vero quale compito resterebbe mai a chi parla, se quello, di cui parla, già producesse la sua totale impressione da sè e non pel suo dire? Per quello che riguarda il discorso costituiscono una parte della teoria del medesimo le sue figure [2], la cui conoscenza spetta all'attore od a chi sopraintende ad arte siffatta, come p. e. il sapere che cosa sia il comando, che la preghiera, la narrazione, la minaccia, la domanda, la risposta

---

(1) II, 26, 1403[a] 34.

(2) Sono qui considerate in modo più generale del solito, come fa anche Dionisio d'Al. *intorno a Tucidide*, c. XXIII.

e simili; perchè dall'ignorare o conoscere queste cose non deriva al poeta biasimo alcuno, che pur meriti se ne tenga conto. E di fatto come mai si potrebbe affermare che vi abbia realmente difetto in quello che è biasimato da Protagora (1), il quale nota che Omero, credendosi di innalzare una preghiera, dà un comando colle parole

L'ira cantami, o Dea,

perchè, egli dice, l'ordinare di eseguire o no alcunchè è un comando? Ma lasciamo a parte questa considerazione, come quella che appartiene ad altra materia e non all'arte

**20** poetica. Il discorso nella sua totalità ha le parti seguenti: elemento, sillaba, congiunzione, verbo, articolo, desinenza, proposizione. Di queste l'elemento (2) è un suono indivisibile, non tuttavia un suono qualsivoglia, ma solo quello che per sua natura concorre a formare un suono intelligibile; di vero, i suoni indivisibili sono anche proprii delle bestie, ma nessuno di questi io chiamo elemento. Le sue specie sono la vocale, la semivocale e le muta. La vocale è quella che senza articolazione della lingua dà un suono udibile, semivocale quella che coll'articolazione della lingua dà un suono udibile, p. es. *s* e *r*; muta quella che per sè sola anche coll'articolazione della lingua non dà alcun suono, ma unita ad uno degli elementi che dànno un suono diventa anch'essa udibile, p. es. *g* e *d*. Esse differiscono secondo le forme ed i luoghi della bocca, l'aspirazione e l'attenuamento, la lunghezza e la brevità, ed inoltre secondo il suono acuto, grave e mezzano. Ma il trattare intorno a ciascuno di questi punti spetta all'arte metrica. La sillaba è un suono senza significazione, composto di una parte sonora e di una non sonora; p. es. *gr* senza *a* è già una sillaba e lo è pure

---

(1) Questa critica fatta da Protagora, venne pure mossa dallo Scoliaste di Venezia, *A*, in *Iliad.* I, 1, p. 1b 22, Bekk.

(2) Consonanti e vocali in quanto dànno un suono quelle con vocali, queste da sole.

coll' *a*, come *gra* [1]. Ma anche il ricercare ciascuna di queste differenze è proprio dell'arte metrica. La congiun-
1457a zione è un suono senza significato che di per sè nè impedisce che si faccia, nè fa un solo di più suoni, e per sua natura può essere collocata alla fine o nel mezzo del discorso [2], ma non adatta a stare da sè in principio; oppure la congiunzione è un suono senza significato che per sua natura dall'unione di più suoni, che sieno significativi, fa un solo suono significativo. L'articolo è un suono senza senso, che indica o il principio o la fine o la divisione del discorso ******. Il nome è un suono composto significativo senza tempi, del quale nessuna parte presa da sola è significativa, imperocchè ne' nomi doppi non ci serviamo della parte supponendo che da sè sola abbia un significato, come p. es. nel nome Θεόδωρον (Teodoro) quel δῶρον (dono) non significa nulla. Il verbo è un suono significativo, con tempi del quale, come è pel nome, nessuna parte presa da sola ha significato: perciocchè dicendosi *uomo* o *bianco* non si esprime il quando, ma *va* o *andò* significano quello il presente, questo il passato. La flessione è propria del nome e del verbo ed ora serve ad indicare di chi o a chi sia una cosa, e gli altri analoghi rapporti, ora il numero singolare o il plurale, come p. es. *uomo* e *uomini*, ora la modalità delle relazioni fra gli individui come *domanda*, *ordine*: p. es. *venne?* — *va!* sono appunto flessioni del verbo secondo queste modalità. Proposizione è un suono composto significativo, del quale alcune parti da sole hanno significato, perciocchè non è ogni proposizione composta di soli verbi e nomi, ma può darsi anche una proposizione

---

(1) Così leggesi nei codici; altri (p. e. Hermann) proporrebbero la congettura « senza *a* non è sillaba ». Forse qui Aristotele toglie la parola *sillaba* nel suo senso etimologico, e considera la semivocale *r* come formante sillaba se unita con altra consonante.

(2) Segue la lezione del Susemihl.

senza verbo, ma certo essa avrà sempre una parte significativa, come è nella proposizione *Cleone cammina* il nome *Cleone* [1]. La proposizione può essere una in due maniere o per essere l'espressione di una sola cosa o per esprimere l'unione di più cose; così l'Iliade è appunto una per questa unione, invece la definizione dell'uomo per essere l'espressione di una sola cosa [2].

**21** Considerando i nomi riguardo alle loro specie altri sono semplici, cioè non si compongono di parti significative, come p. e. *terra*, altri doppi; di questi poi alcuni risultano da una parte significativa e da una non significativa, tranne che nel composto non esiste, come s'è detto, questa differenza fra parte significativa e non significativa; altri da parti significative: e potrebbe, anche darsi un nome triplo e quadruplo e multiplo, come sono per lo più nomi altisonanti, de' quali è uno Ermocaicoxanto [3]. Ogni nome poi è o un nome proprio 1457b o un provincialismo o un traslato o un ornamento [4] od un neologismo o allungato o tronco o alterato. Intendo per nome proprio quello che è dell'uso comune, provincialismo quello di cui si servono gli abitanti di una provincia diversa dalla nostra; di qui si pare come uno stesso nome possa essere e un nome proprio e un provincialismo, ma, ben inteso, non per gli stessi uomini; p. e. σίγυνον (giavellotto) per quei di Cipro è un nome proprio, per

(1) Non vuole già dire che lo proposizione « Cleone cammina » sia senza verbo, ma la cita solo per mostrare che nella proposizione vi sarà sempre una parte significativa, come è qui Cleone.

(2) Intendo per proposizione l'espressione del pensiero nel modo più generale, perchè in essa si possa comprendere tanto l'Iliade quanto la definizione dell'uomo. Anche altrove (*An. post.* II, 7, 10 e *Metaf.* VI, 12, *Top.* I, 4) è fatto un simile raffronto tra l'Iliade e la definizione dell'uomo.

(3) Sono qui insieme i nomi di tre fiumi Ermo, Caico, Xanto.

(4) Ornamento (κόσμος) è da A. usato in senso analogo ad epiteto. Cf. *Ret.* III, 7, 1408a 14.

noi invece un provincialismo [1]. Traslato dicesi il trasporto di un nome proprio di altro oggetto o dal genere alla specie o dalla specie al genere o da una specie ad un'altra o secondo l'analogia [2]. Dico dal genere alla specie, come p. e.: « Per me qui sta la nave » [3], imperocchè l'*essere sull'àncora* è per la nave uno *stare in riposo*. Dalla specie al genere, come p. e. « E mille imprese e mille compì Ulisse » [4]; perchè *mille* vale *molte* e qui il poeta si serve appunto di *mille* per *molte*. Da specie a specie, come p. e. « L'anima alfine gli togliea col ferro » e « Tagliato avea col ferro suo crudele » [5]; imperocchè qui s'è usato *togliere* per *tagliare* e *tagliare* per *togliere*, essendo in amendue la nozione di *togliere qualche cosa*. Dico poi che il traslato si fa per analogia quando il secondo nome sta col primo in quello stesso rapporto in cui il quarto sta col terzo, perchè allora si potrà sostituire il quarto al secondo ed il secondo al quarto, ed inoltre talvolta s'aggiunge ancora il nome, con cui sta in rapporto quell'altro, in iscambio del quale si usa il traslato. Dico p. e. che uno stesso rapporto intercede tra *fiasco* e Bacco, *scudo* e Marte; si dirà adunque che il fiasco è lo scudo di Bacco e che lo scudo è il fiasco di Marte: oppure che uno stesso rapporto intercede tra la vecchiaia e la vita, la sera ed il giorno; si dirà adunque che la sera è la vecchiaia del giorno od anche, come Empedocle, la vecchiaia è la sera della vita od il tramonto della vita. Per alcuni nomi poi manca l'analogo correlativo, ma non si tralascerà per

---

(1) Erodoto V, 9 « σιγύννας chiamano i Ciprii le aste e lo Scoliaste di Apoll. Rod., *Argon.*, II, 98, p. 393, 10 K, σιγύννους chiamano i Cipri i giavellotti.

(2) *A. Ret.*, III, 2, 1405ª3, e 10, 1410ᵇ36, e 11, 1413ª14.

(3) *Odissea*, I, 185, XXIV, 308.

(4) *Il.*, II, 272.

(5) Empedocle, v. 452 (Mullach).

questo di fare un traslato: come p. e. il gettar via il nocciolo del frutto dicesi *seminare*, per esprimere poi la fiamma che si propaga dal sole non v'ha un termine; ma questo sta col sole in quello stesso rapporto in cui sta il *seminare* col nocciolo del frutto, epperò s'è detto « Disseminando la divina fiamma ». Si può anche fare altro uso di questa forma di traslato, si può cioè, appena enunciato il termine che appartiene ad altro soggetto, subito negarne alcuna delle proprietà come p. e. farebbe chi dicesse lo scudo non il fiasco di Marte, ma il fiasco senza vino. Neologismo è quel nome che da nessuno altro per lo innanzi adoperato viene coniato dal poeta stesso; e veramente pare che vi siano alcuni nomi cosiffatti, come quando le corna si dicono ἐρνύγας (rampolli) e il sacerdote ἀρητῆρα (il supplicante). Dei nomi è allungato quello che fa uso di una vocale più lunga di quella che 1458ª ad esso è propria o di una sillaba inserta, tronco quello, a cui si toglie via una parte in fine; esempi di allungamento sono πόληος (della città) invece di πόλεως, Πηληιάδεω (del Pelide) invece di Πηλείδου, di troncamento li abbiamo in κρῖ (κριθή, orzo) ed in δῶ (δῶμα, casa) ed in ὄψ (ὄψις) nell'espressione « μία γίνεται ἀμφοτέρων ὄψ » (l'aspetto di amendue diventa un solo). È alterato il nome quando del vocabolo adoperato parte si conservi e parte si conii, come p. e. in δεξιτερὸν κατὰ μαζόν (sotto la mammella destra) il δεξιτερόν sta invece di δεξιόν. Dei nomi considerati, come tali, altri sono mascolini, altri femminili ed altri neutri; sono mascolini quanti terminano in ν e ρ e ς e in quante vi sono consonanti composte del ς, cioè due ψ e ξ; femminili sono i nomi che terminano in una delle vocali sempre lunghe, come η ed ω, e quanti ve n'hanno che terminano per α lungo. Onde il numero dei suoni in cui terminano i nomi mascolini è uguale a quello de' suoni in cui terminano i femminini, perchè ξ e ψ valgono ς. Nessun nome termina in muta, neppure in vocale breve; in ι tre, che sono μέλι (miele), κόμμι (gomma),

πέπερι (pepe), cinque in υ. I neutri terminano in queste due vocali ed in ν e ς.

Dote del discorso è che esso sia chiaro e non volgare. **22** Chiarissimo è senza dubbio il discorso per termini proprii, ma volgari ([1]). Ne somministrano un esempio le poesie di Cleofonte e di Stenelo ([2]). Grave e remoto dalla volgarità è quel discorso che si fa per modi peregrini, pei quali intendo il provincialismo, la metafora, l'allungamento e tutto ciò che va fuori dell'uso comune. Ma se poi alcuno ne' suoi versi componesse esclusivamente di questi il suo discorso, risulterà o un enigma od un barbarismo; un enigma, se di metafore, un barbarismo, se di provincialismi. La forma dell'enigma è questa, che parlando di cose reali si connettano insieme con esse altre cose impossibili; ciò che non si può ottenere colla combinazione di vocaboli proprii, ma si può per via di metafora: p. e.: « io vidi un uomo che ad un altro uomo attaccava bronzo col fuoco » ([3]) e simili. Dai provincialismi risulterebbe un barbarismo. Bisogna adunque mescolare insieme questi modi peregrini secondo una certa misura ([4]), e così coi provincialismi e coi traslati, coll'ornamento e cogli altri modi siffatti, otterremo che il nostro discorso non riesca volgare, coi vocaboli proprii che sia chiaro. Inoltre conferiscono non poco a dar chiarezza al 1458b nostro discorso ed a tenerlo lontano dalla volgarità gli allungamenti, i troncamenti e le abbreviazioni de' vocaboli. Imperocchè questi modi in quanto diversi dai proprii, deviando essi dall'uso comune, faranno sì che il discorso non sia volgare, in quanto poi partecipano del-

---

(1) *A. Ret.*, III, 2, 1404b 1.

(2) *A. Poet.*, 2, 1448a è citato Cleofonte. Stenelo, cattivo poeta tragico, è canzonato da Aristofane nelle *Vespe*, v. 1313.

(3) La soluzione di questo enigma (*A. Ret.*, III, 2, 1405a 36) è la *ventosa*.

(4) Leggo πώς, seguendo l'Hermann.

l'uso comune produrranno la chiarezza (1). Per la qual cosa a torto da alcuni si critica un tal modo di parlare e si motteggiano i poeti, p. e., da Euclide il vecchio, quasi fosse facile comporre versi, se si concede di allungare i vocaboli quanto si vuole, il quale Euclide scrisse una poesia schernevole, in cui adopera per ischerno questa forma di verseggiare (2) che egli vuol mettere in ridicolo, p. e. in questo verso: « Vidi Epìcare andar verso Marátona » e nell'altro: « E' non amò giammai il suo ellebóro ». Certo è ridicolo farsi vedere in qualche modo a seguire siffatta norma nell'uso degli allungamenti de' vocaboli, ma si deve serbare una giusta misura tanto per questi, quanto per gli altri; di vero farebbe la stessa cosa chi volesse di proposito servirsi de' traslati e de' provincialismi e delle altre forme del discorso sconvenientemente e a posta per far ridere. Ma quanto importi l'uso moderato degli allungamenti, dei troncamenti e degli alteramenti osservisi negli epici canti, introducendo invece di questi nel verso i nomi nella loro integrità. Medesimamente se alcuno invece d'un provincialismo o di traslato o delle altre figure mettesse termini proprii vedrebbe che diciamo il vero. A cagion d'esempio, Eschilo ed Euripide hanno fatto lo stesso verso giambico; ma questi ha mutato un sol vocabolo, ha messo cioè un provincialismo invece del termine proprio, ed il suo verso ci par bello, quel di Eschilo triviale. Eschilo dunque nel

---

(1) Gli allungamenti, le apocopi e gli alteramenti dei nomi (nomi alterati) tengono parte dell'uso comune, parte deviano da quello.

(2) Il Vahlen spiega ἐν αὐτῇ τῇ λέξει — *in pura prosa*, cosicchè il verso per essere giusto doveva leggersi contro le regole della quantità; che λέξις significhi in Aristotele talvolta prosa è vero; ma credo risponda meglio al concetto qui espresso da Aristotele il dire che Euclide metteva in ridicolo i poeti che abusavano delle licenze poetiche, componendo versi pieni di siffatte strane licenze; sarebbe come chi abusasse di versi come quello del Foscolo « Antichissime ombre e brancolando » e del Carducci « Un ricco archeologo inglese ».

Filottete cantò: « φαγέδαινα ἥ μου σάρκας ἐσθίει ποδός » (¹) ed Euripide ad « ἐσθίει » (mangia) sostituì « θοινᾶται » (banchetta). Ed anche se invece di « νῦν δέ μ' ἐὼν ὀλίγος τε καί οὐτιδανὸς καὶ ἀειδής » alcuno sostituendo i termini proprii scrivesse: « νῦν δέ μ' ἐὼν μικρός τε καὶ ἀσθενικὸς καὶ ἀειδής » (²), e se per « δίφρον τ' αἰκέλιον καταθεὶς ὀλίγην τε τράπεζαν » scrivesse: « δίφρον μοχθηρὸν καταθεὶς μικράν τε τράπεζαν » (³), e così se invece di « ἠιόνες βοόωσιν » (muggono le onde) scrivesse: « ἠιόνες κράζουσιν » (⁴) (gridano le onde). Oltre a ciò Arifrade canzonava i poeti tragici perchè ammettono certe maniere, delle quali nessuno penserebbe mai a servirsi nella conversazione, come, p. e. essi dicono: « δωμάτων ἄπο », e non « ἀπὸ δωμάτων » (dalle case), « σέθεν » e « ἐγὼ δέ νιν » (⁵), « Ἀχιλλέως 1459ª πέρι » e non « περὶ Ἀχιλλέως » (intorno ad Achille), e simili, le quali tutte, non essendo dell'uso comune dànno nobiltà al discorso; ed egli lo ignorava. Un uso conveniente di ciascuno de' modi sovradetti ed anche dei nomi doppi e dei provincialismi giova assai, assaissimo poi il saper trarre profitto dei traslati, perchè questo solo non s'impara da altri ed è indizio di bell'ingegno, consistendo

---

(1) « Ulcera, che mangia le carni del mio piede »
Aristotele non dice a qual dialetto appartenga la voce θοινᾶται nel senso in cui è qui adoperata.

(2) « Ed ora me acceca un uomo piccolo e da nulla e senz'aspetto » *Odissea*, IX, 515; nella Traduzione del Pindemonti: Polifemo dice:

. . . . . ed ecco invece
La pupilla smorzarmi un piccoletto
Greco ed imbelle
v. 662.

(3) « Avendo apprestato una miserabile sedia ed una piccola tavola ». *Odissea*, XX, 259.
Pindemonti v. 315:

Seder fe' il padre
Presso il marmoreo limitar su rozzo
Scanno ed a picciol desco.

(4) *Il.*, XXII, 265.

(5) Σέθεν per σοῦ, ἐγὼ δέ νιν per ἐγὼ δὲ αὐτόν.

il ben traslatare nel saper cogliere le rassomiglianze degli oggetti fra loro. Dei nomi i doppi riescono sovratutto adatti pei ditirambi, i provincialismi pei versi eroici, i traslati pei giambici. Ne' versi eroici poi recano giovamento tutti i modi de' quali parlammo, ma ne' giambici perchè essi ormeggiano al possibile il discorso famigliare, tornano acconci tutti quei nomi, che s'adoperano anche nella prosa, e questi sono il nome proprio, il traslato e l'ornamento.

**23** Intorno alla Tragedia ed all'imitazione che si far per via dell'azione basti quello che fin qui siamo venuti dicendo. Per ciò che spetta all' imitazione narrativa ed in verso, già è manifesto che le favole, come nelle Tragedie, debbono risultare drammatiche e aggirarsi su di una sola azione che formi un tutto e sia in sè compita con principio, mezzo e fine, acciocchè a guisa di un essere vivente nella sua unità e totalità, produca quel diletto che le è proprio; ed è pur chiaro che non debbono ad esse favole rassomigliare le solite esposizioni storiche, nelle quali non si contiene il racconto di un sol fatto, ma di un sol tempo, di tutti i fatti che durante questo riguardarono uno o più personaggi, de' quali fatti ciascuno sta unito all'altro così come portò il caso. Imperocchè come circa il medesimo tempo si combattè la battaglia navale in Salamina e la battaglia de' Cartaginesi in Sicilia senza che esse tendessero al medesimo scopo [1], così anche nella successione dei tempi l'un fatto vien dopo l'altro, senza che da essi nasca veruna unità di fine. Eppure così fanno presso a poco i più dei poeti. Perciò Omero, come già abbiamo detto [2],

---

(1) Erodoto, VII, 166 « Raccontano pure che nello stesso giorno Gelone e Terone abbiano vinto Amilcare Cartaginese e in Salamina gli Elleni i Persiani. Duncker, *Gesch. des Alterth.*, IV, p. 863 — Curtius, *Griech. Gesch.*, II, p. 436.

(2) *A. poet.* 8, 1451ª 23-29.

dovrebbe parere anche in questa parte divino appetto degli altri poeti, perchè egli non s'accinse a cantare nemmeno tutta una guerra, quantunque avesse principio e mezzo e fine, che sarebbe stata per avventura troppo lunga ed impossibile ad abbracciarsi d'un solo sguardo, o, ridottala a discreta misura, sarebbe stato impacciata dalla moltiplicità degli episodi; ma staccatane una sola parte, la viene ampliando (1) con molti episodi, come p. e. il catalogo delle navi e molti altri, coi quali fornisce varietà ed ornamento al suo canto. Gli altri poeti invece fanno i loro poemi intorno ad una sola persona e ad un 1459b sol tempo e ad una sola molteplice azione, come p. e. i Canti Ciprii e la piccola Iliade. Per questo dell' Iliade, e dell'Odissea si potrà farne una o tutto al più due tragedie (2) per ciascuna, molte invece de' canti Ciprii e della piccola Iliade più di otto, che sarebbero il Giudizio delle armi, il Neottolemo, l'Euripilo, l'Ulisse mendico, le Lacene, la Distruzione d'Ilio e la Partenza ed anche il Sinone e **24** le Troadi (3). Inoltre l'epopea debbe dividersi nelle stesse specie che ha la Tragedia (4); essa potrà quindi essere o

---

(1) Leggo αὔξων.

(2) L'Iliade potrà formare una sola Tragedia riducendola alla conciliazione fra Achille ed Agamennone per la morte di Patroclo e terminandola coll'uccisione di Ettore. L'Odissea potrà formare una sola Tragedia nel modo, che fu già esposto da Aristotele stesso.

(3) Aristotele dopo aver detto *più di otto,* enumera poi dieci argomenti di Tragedia, a quanto pare. *Il giudizio dell'armi* fu svolto da Eschilo fra i Greci, fra i Romani da Pacuvio; il *Filottete* da Eschilo, Sofocle, Euripide e Teodette; *Neottolemo* di Sofocle; l'*Euripilo*, figlio di Telefo, ucciso da Neottolemo presso Troia, non si sa da chi sia stato trattato e così l'*Ulisse mendico* (*Odissea*, IV, 252-264, Euripide, *Ecuba*, v. 239). Le *Lacene* o Lacedemonesse, che aiutarono Ulisse a rapire il Palladio V. Sofocle (Dind., p. 139, Lipsiae 1869). *La presa di Troia* e la *partenza delle navi* pare formassero due Tragedie distinte, delle quali possono fornire un'idea *Ecuba* e le *Troiane* di Euripide. Per *Sinone* V. Sofocle, *Framm.* Dind. p. 150.

(4) *A. poet.*, 18, 1455b.

semplice o complessa o di carattere o patetica; ed anche avere le stesse parti, tranne la melopea e l'apparato scenico [1]; infatti essa pure abbisogna nella favola di peripezie e riconoscimento e di calamitosi eventi [2]. Deve altresì leggiadramente essere adorna di pensieri e di discorso. Delle quali cose tutte seppe Omero servirsi e pel primo ed in un modo perfetto; e per verità de' suoi due poemi l'uno e l'altro è cosi fatto che l'Iliade è semplice e patetica, l'Odissea complessa, perchè tutta si svolge per mezzo de' riconoscimenti e della pittura de' caratteri; ed oltre a ciò Omero sopra tutti s'innalza nel discorso e nel pensiero. Ma differisce l'Epopea dalla Tragedia nella lunghezza della composizione e nel metro [3]. Quanto alla lunghezza sta bene il limite fissatone [4], chè egli è necessario si possa d'un solo sguardo abbracciarne il principio ed il fine; il che si otterrebbe se le composizioni fossero più brevi delle antiche, ed una sola epopea uguagliasse la lunghezza che hanno, prese insieme, tutte quelle tragedie che si sogliono rappresentare l'una dopo l'altra in una sola udienza [5]. Ma a prendere maggiore estensione ha ben maggior capacità l'Epopea che la Tragedia, non essendo nella Tragedia possibile di rappresentare contemporaneamente molte parti, che si compiono nello stesso tempo, ma solo quella che ha luogo sulla scena e che viene rappresentata dagli attori. Nell'Epopea invece essendo una narrazione, è possibile esporre insieme molte parti che si compiono nel medesimo tempo, per le quali, se sono proprie del soggetto, s'accresce la grandezza della poesia: onde essa ha pur questo di buono a raggiungere maestà ed a suscitare diversi sentimenti nel-

---

(1) *A. poet.*, 6, 1450ª 5, 1449ᵇ.
(2) *A. poet.*, 11, 1152ᵇ.
(3) *A. poet.*, 5, 1449ᵇ.
(4) *A. poet.*, 7, 1451ª.
(5) Ne' concorsi drammatici ogni concorrente esponeva una Trilogia.

l'animo dell' uditore [1], la svariata successione degli episodi; imperciocchè l'uniforme, come quello che prontamente ingenera sazietà negli animi, fa cadere le Tragedie. Il verso eroico s'è trovato adatto all'Epopea per esperienza; e veramente se alcuno facesse una imitazione narrativa su altro metro o usandone molti insieme, ci apparirebbe cosa sconveniente. Infatti il verso eroico è di tutti il più posato e solenne, e per ciò più d'ogni altro ammette provincialismi e metafore; la imitazione narrativa poi è più nobile delle altre. Il verso giambico e il tetrametro sono atti al movimento e l'uno si conviene

1460a alla danza, l'altro a rappresentare l'azione. Ancor più strana cosa poi farebbe chi come Cheremone [2], mescolasse insieme più forme di metri. Quindi nessuno mai scrisse lungo componimento in altro verso che nell'eroico; ma, secondo che già abbiam detto, la natura stessa della poesia ci ammaestra a scegliere il metro che le è adatto. Inoltre Omero, mentre per molti altri rispetti è degno d'encomio [3], lo è ancora per questo che egli è il solo de' poeti che non ignori il dover suo; perchè deve il poeta epico parlare il meno possibile in sua persona; non essendo imitatore in questo senso. Or bene gli altri poeti vengono sempre in campo essi stessi, e intanto poche cose e rare volte imitano. Ma egli al contrario fatte brevi premesse tosto mette in scena un uomo e una donna o alcun altro carattere [4] e lo fa in modo che nessuno sia senza carattere, ma ognuno ne vada fornito. Deve poi introdursi nelle tragedie il maraviglioso; ma più che nella Tragedia è possibile

---

(1) Secondo altra interpretazione, che mi par meno probabile quantunque si presenti a prima vista più facile: « a destare varii sentimenti ed a variare gli episodi ».

(2) A. *poet.* 1, 1447b.

(3) A *poet.* 3, 1448a.

(4) P. e. d'un fanciullo o d'un vecchio o d'un dio.

nell'Epopea l'irrazionale (donde ha sua precipua origine il maraviglioso), non avendosi nell' Epopea gli occhi sull'attore; così, p. es., quel tratto dell'Iliade, in cui si descrive l'inseguimento di Ettore se venisse rappresentato sul palco riuscirebbe ridicolo; i soldati se ne stanno fermi e non inseguono, Achille li rattiene con un cenno del suo capo; nell'Epopea invece tutto questo passa inosservato [1]. Ed il maraviglioso è dolce; ne è prova il fatto che tutti esagerano quello che raccontano persuasi di far cosa gradita. Insegnò pure Omero agli altri in qual modo sieno da fingere le poetiche menzogne: il che ha suo fondamento in un paralogismo. Imperocchè si credono gli uomini che quando per l'essere di un fatto ne è anche un altro, come conseguenza di quello, o che pel succedere di un fatto anche un altro ne succede, come conseguenza di quel primo, si credono gli uomini che se il secondo realmente è, anche il primo realmente sia o succeda come causa di quello. Questo è falso; epperciò si dovrebbe, posto che il primo è falso, anche considerare come falso quell' altro che necessariamente è o succede dal primo [2]. Tuttavia la mente nostra sapendo

---

(1) *Il.* XXII, 205. Nella Traduzione del Monti, v. 263:

> Accennava col capo il divo Achille
> Alle sue genti di non far co' dardi
> Al fuggitivo offesa, onde veruno
> Ferendolo, l'onor non gli precida
> Del primo colpo.

Nello *Scol. di Venezia*, *A*, 595ᵃ 42, Bekk.: «Megaclide afferma essere una finzione questo singolar certame tra Achille ed Ettore, perchè come mai Achille col cenno solo avrebbe potuto distogliere i Greci dall'inseguire Ettore? »

(2) « Aristotele distingue una falsa conclusione dall'effetto alla causa, sulla quale riposano in ispecial modo alcuni miti etiologici. È dato alcunchè di empirico; può darsi che una cosa (*B*) sia reale; come causa di essa se ne immagina un'altra (*A*) che nel fatto non è reale, anzi impossibile; ma se fosse reale, avrebbe come conseguenza la cosa data (*B*) per necessità o almeno per verisimiglianza, e così si conchiude che l'immaginario (*A*) sia reale anch'esso. Una pietra porta una

reale il secondo, falsamente conchiude alla realtà del primo. Se ne può vedere un esempio dalla scena del Bagno [1]. Deve pure il poeta preferire l'impossibile, ma verosimile, al possibile, ma incredibile. L'intreccio poi non consti di parti assurde, anzi si rifugga al possibile dell'assurdo, e quando non si possa, sia fuori della favola, come nell'Edipo, il non saper esso in qual modo è morto Laio [2], e non già nel dramma, come

---

impronta in forma di ferro di cavallo, se un cavallo colossale una volta fosse saltato sopra quella rupe il ferro del suo piede potrebbe avervi lasciato come vestigio una simile impronta; a noi si manifesta visibilmente la realità dell'impronta, adunque per mezzo di un falsò raziocinio *de consequenti ad antecedens* (Soph., *El.*, 1699, *B*) diviene credibile questa favola del cavallo. La forma dello sbaglio è la stessa come quando alcuno, il quale viene trovato in possesso di roba di un assassinato viene tenuto subito per l'assassino; l'assassino si appropria le cose dell'assassinato, adunque chi ha queste cose è l'assassino (in apparenza)». Ueberweg *Ar. über d. Dichtk.*, II Aufl., Leipzig, 1875, p. 85.

(1) *Odissea*, XIX, 164-260, dove si fa il seguente ragionamento:

« Chi ebbe a trattare con Ulisse, deve conoscerne le vesti, adunque un tale che conosce le sue vesti, ha (apparentemente) trattato con lui ». Ulisse si manifesta sotto il nome di Etone.

Pindemonti, *Od.*, v. 252:

Così fingea, menzogne molte al vero
Simili proferendo: ella, in udirle
Pianto versava, e distruggeasi tutta.

(2) *A. poet.*, 14, 1453b. Sof., *Ed. Re*, 103 sgg.

Bellotti, Ed. Pomba, Torino, 1829, t. I, p. 15:

*Creonte* In questa terra
Laio, o signor, tenea di re possanza
Pria che tu l'assumessi.

*Edipo* Udii nomarlo,
Ma non lo vidi.

*Creonte* Ucciso ei fu. Gli autori
Di quella strage or chiaramente Apollo
Punir ne impone.

*Edipo* Ove son essi? e dove
Rintracciar l'orme della colpa antica?

nell' Elettra il racconto de' giuochi Pitici [1] o ne' Misi quel tale [2] che muto va da Tegea nella Misia. Onde lo scusarsi dicendo che senza di questo la favola sarebbe distrutta, è ridicolo; imperocchè subito fin da principio non si debbono comporre le favole per tal modo; quando poi ciò si fosse fatto ed avesse l'apparenza del vero, si dovrà pur ammettere l'assurdo; infatti quelle cose impossibili che concernono lo sbarco di Ulisse [3] tosto si sarebbero mostrate insopportabili, se le avesse scritte un cattivo poeta: ma il poeta nasconde l'assurdo 1460b facendolo gradire con altre bellezze. Quant'è al discorso, conviene averne gran cura nelle parti secondarie, non in quelle, nelle quali si manifesta il carattere ed il pensiero; perchè all'incontro qui una forma troppo smagliante offuscherebbe e caratteri e pensieri.

**25** Quant'è alle obbiezioni che si oppongono alla poesia ed alla soluzione di quelle, da quanti e quali punti di vista si possono derivare, si chiarirà dalle considerazioni seguenti: posto che il poeta è un imitatore come un pittore o qualsivoglia formatore d'immagini, è necessario che esso imiti sempre una di queste tre cose, che imiti cioè le cose o quali sono, o quali si dicono e paiono essere o quali debbono essere. Queste si esporranno poi col

---

(1) Sofocle, *Elettra*, v. 681 sgg. *Scol.*, 682, Iahn: « non erano ancora ai tempi d'Oreste stati istituiti i giuochi Pitici ».
Bellotti, vol. 2°, p. 33 :

Di Grecia all'adunanza illustre
Per li Delfici ludi Oreste venne.

(2) Telefo stesso, il quale espiò con un silenzio volontario la morte de' suoi zii. cf. Nauck, *Frag. Trag. Gr.*, p. 35.

(3) *Odissea*, XIII, 119 sgg. Pindemonti v. 142:

. . . . . Ulisse in prima
Co' bianchi lini e con la bella coltre
Sollevâr dalla nave, e seppellito
Nel sonno, siccom'era, in sull'arena,
Poserlo giù.

discorso composto o di termini proprii od anche di provincialismi e di traslati, o di qualunque altra delle modificazioni del discorso, delle quali accordiamo l'uso ai poeti (1). Si aggiunga che non v'ha una medesima giustezza per l'arte politica e la poetica, nè per altra arte qualsiasi e la poetica (2). Orbene, della poetica possono essere due difetti, l'uno cade sull'essenza stessa dell'arte, l'altra le è solo accidentale. Se l'arte procedette rettamente nella scelta dell'oggetto, ma poi per sua incapacità errò nell'imitarlo, il difetto cade sulla sua essenza; se per contro fu scelto male l'oggetto, come sarebbe p. es. un cavallo che lanciasse innanzi ad un tempo ambedue i piedi destri o quello che è difettoso in ciascuna arte p. e. nella medicina o in altra qualunque, il difetto allora le è solo accidentale. Onde si deve rispondere agli appunti che si fanno nelle obbiezioni opposte alla poesia, partendo da questi principii. E primieramente gli appunti che colpiscono l'arte stessa conviene ribatterli così: se fu tolta ad imitare cosa impossibile, si è caduti in errore, ma sta bene l'errore, se l'arte raggiunge il suo fine, e il fine fu già detto quale sia, se cioè così facendo s'ottiene che quella od altra parte maggiormente colpisca. Ne è una prova l'inseguimento di Ettore. Ma certo se si poteva raggiungere il fine più o meno bene anche secondo le regole dell'arte intorno a queste cose, l'errore non è più scusabile: perchè non conviene, per quanto è possibile, commettere alcun errore. — In secondo luogo in che cade l'errore, in ciò che s'appartiene all'arte stessa o in un accidente qualsiasi? Imperocchè è men grave l'errore se non sapeva il poeta che la cerva non ha corna che se avesse scritto senza l'imitazione di quella (3). — In

---

(1) *A. Poet.*, 22, 1458a-1458b.

(2) Non sono quindi da usar i medesimi criteri nel portare giudizio di due arti distinte.

(3) PINDARO, *Ol.*, 3, 52: « la cerva dalle corna d'oro ». BUFFON: « On prétend aussi qu'il se trouve des biches qui ont un bois comme le cerf,

terzo luogo se si fa rimprovero al poeta per non aver imitato le cose quali realmente sono, si potrà opporre: ma forse così debbono essere; e a quel modo che anche Sofocle diceva che egli rappresentava gli uomini quali avrebbero dovuto essere, Euripide invece quali essi sono, a questo modo si potrà pure risolvere questa difficoltà (1). — Quando poi non si potesse rispondere nè nell'uno nè nell'altro di questi due modi si potrà ricorrere all'opinione comune, come si fa per ciò che riguarda gli dèi, che forse non è possibile parlarne meglio o veracemente, ma è il caso qui di rispondere come Senofane: « pur così dicono » (2). — Potrebbe anche accadere che fosse da ricorrere per 1461a propria giustificazione non al meglio, ma alla realtà, come trattandosi delle armi « fitto nel suolo Stassi il calce dell'aste » (3), perchè così allora usavano e così usano ancora adesso gli Illiri.— Riguardo poi alla questione se fu detto o fatto alcunchè in modo lodevole o meno non si deve già esaminare avendo solo presente ciò che fu detto o fatto, se è nobile o ignobile, ma ben anche colui che opera o parla notando rispetto a chi o quando o per qual vantaggio o per qual fine si opera o parla, come p. e. se

---

et cela n'est pas absolument contre toute vraisemblance ». SCHLEGEL, *St. della Drammatica*, nel suo giudizio sull'*Otello* di Shakespeare:

« . . . . . qual felice sbaglio è mai quello che fece prendere a Shakespeare il Moro dell'Africa settentrionale, il Saracino battezzato, di cui si parla nella novella originale, per un vero Etiope! Si riconosce in Otello la natura selvaggia di quell' ardente zona che produce gli animali più feroci e le piante più velenose ».

(1) PLINIO, *Hist. N.*, 34, 65, cita il detto di Lisippo: « a veteribus factos quales essent homines, et se quales viderentur esse ».

(2) Senofane di Colofone, nato nell'Ol. 40a, vissuto circa cento anni, fu contemporaneo di Pitagora e gli sopravvisse. *Framm.*, 14, Mullach: « E quanto al certo intorno agli Dèi ed a quelle cose tutte, di che io parlo, nessun uomo vi fu, nè vi sarà mai, che lo sappia, che quando pur s'apponesse perfettamente chi parla di tali cose, egli tuttavia nol saprebbe; in tutte le cose non v'ha che un'opinione ». BERTINI, *Esposizione critica della Fil. Gr.*, Torino, 1869, p. 97-119.

(3) *Il.*, X, 152, *Scol. Venet.*, B., p. 279b 42, Bekk. MONTI, *Il.*, X, 193-94.

in causa di un maggior bene, per raggiungerlo, o di un maggior male, per evitarlo. — Altre difficoltà si dissipano ancora osservando il discorso; come p. e. per mezzo del provincialismo: οὐρῆας μὲν πρῶτον perchè forse per οὐρῆας non s'intendono qui i *muli*, ma i *guardiani* (1); e così parlando di Dolone ὅς ῥ' ἦ τοι εἶδος μὲν ἔην κακός (2), con che non si vuol già indicare che il *suo corpo fosse mal fatto*, ma che la sua *faccia era brutta*, perchè i Cretesi per εὐπρόσωπον pongono εὐειδές; ed anche in ζωρότερον δὲ κέραιε (3) il ζωρότερον non indica già *vino non annacquato*, come se si trattasse di beoni, ma semplicemente *più lesto*. Altra volta s'è parlato per traslato, p. e. «Tutti ancora dormian per l'alta notte — I guerrieri e gli dèi» (4), e poi subito dopo scrive: «Volge lo sguardo alle Troiane tende — Ode il suono di tibie e di zampo-

---

(1) « Primieramente i muli »; οὐρεύς, *mulo;* οὖρος (Fop. cf. ὁράω), *guardiano*, *custode*. *Scol. Venet.*, A., p. 7b 9 Bekk., « non rettamente interpretano alcuni οὐρῆας per *guardie* ». È una interpretazione analoga a quella che venne fatta da alcuni piemontesi del verso di Dante: « Fe la vendetta del superbo *strupo* » spiegando *strupo* pel piemontese *strup*.

(2) « Il quale nell'aspetto era certamente brutto ». *Il.*, X, v. 316. « Deforme il volto, ma veloce il piede ». Monti, *Il.*, X, v. 406, εὐπρόσωπον, di *bella persona*, εὐειδής di *bell'aspetto*.

(3) « Mescine del più puro ». *Il.*, IX, 202.

(4) Nell'*Il.*, II, 1, abbiamo il verso citato da Aristotele; non pare che abbia voluto riferirsi al X, 1-2 dove abbiamo una lezione diversa:
ἄλλοι μὲν παρὰ νηυσὶν ἀριστῆες Παναχαιῶν εὗδον παννύχιοι,
Monti, v. 1-2 — Tutti per l'alta notte i duci Achei
Dormian sul lido in sopor molle avvinti;
infatti i versi, che si dicono soggiunti subito dopo, appartengono al c. X, 11-15:

Volge lo sguardo alle troiane tende
E stupisce mirando i molti fuochi
Ch'ardon dinnanzi ad Ilio e non ascolta
Che di tibie la voce e di zampogne
E festivo fragor.

Onde si conchiude che non tutti dormissero.

gne». Imperocchè quel *tutti* sta invece di *molti* per traslato, essendo il *tutto* una specie del *molto*. Ed anche « Dai lavacri del mar sola divisa » [1] è detto per traslato, perchè l'Orsa maggiore è solo la più nota delle costellazioni che non tramontano mai. Talvolta bisogna rispondere all'obbiezione ricorrendo alla prosodia come ha fatto Ippia di Taso rispetto alle parole « δίδομεν δὲ οἱ [2] » e « τὸ μὲν οὗ καταπύθεται ὄμβρῳ » [3]; ed alcune volte alla separazione delle parole, come p. e. in Empedocle αἶψα δὲ θνήτ' ἐφύοντο, τὰ πρὶν μάθον ἀθάνατα Ζωρά τε πρὶν κέκρητο [4], ed altre all'ambiguità dell'espressione come in παρῴχηκεν δὲ πλέω νύξ [5]; imperciocchè il « πλέω » è ambiguo; ed

---

(1) L'Orsa maggiore. *Iliade*, XVIII 489 — *Scol. Ven.*, A., p. 507ᵇ 36, Bekk. « Sola in confronto degli astri sopradetti, perchè del resto ve ne sono pure altri che non tramontano ».

(2) δίδομεν δέ οἱ εὖχος ἀρέσθαι. *Il.*, XXI, 297. Monti, v. 390. « Noi ti daremo di sua morte il vanto » di Ettore. Notisi la differenza fra leggere δίδομεν e διδόμεν, che è infinito Om. cf. *Scol. Ven.*, B., *Il.*, II, 12, p. 48 a 28 seg., Bekk.

(3) « Del quale una parte fradicia per la pioggia ». Trattasi di un tronco d'albero disseccato. *Il.*, XXIII, 328. Ippia di Taso non voleva che si leggesse οὗ, ma οὐ, quindi « che non è ancora fradicio per la pioggia ».

(4) « Tosto divennero mortali le cose che prima erano immortali e le cose che prima erano semplici si mescolarono ». Qui è quistione di punteggiatura: se cioè il πρὶν si debba riferire a κέκρητο od a ζωρά, ζωρά τε πρὶν, κέκρητο.

(5) Ecco tutto il testo di Omero (*Il.*, X, 251):

..... μάλα γὰρ νὺξ ἄνεται, ἐγγύθι δ'ἠώς,
ἄστρα δὲ δὴ προβέβηκε, παρῴχηκεν δὲ πλέων νύξ
τῶν δύο μοιράων, τριτάτη δ'ἔτι μοῖρα λέλειπται

Trad. del Monti, v. 321:

Partiam: la notte se ne va veloce;
Delle stelle il languir l'alba n'avvisa;
Nè dell'ombre riman che il terzo appena.

Le parole παρῴχηκεν δὲ πλέων νύξ τῶν δύο μοιράων possono avere parecchie interpretazioni essendo ambigue: si potrà dire 1° è già trascorso più di due parti della notte; 2° il più delle due parti della notte cioè la 1ª e parte della 2ª. Cf. *Scol. Ven.*, p. 284ᵇ 31, Bekk.

altre ancora al particolare uso del discorso, pel quale si chiamano col nome di vino tutte le bevande miste, onde sì cantò: « La gambiera di stagno nuovamente fatto » (1) e si denominarono χαλκέας (2) quei che lavorano il ferro e s'è detto che Ganimede versa il vino a Giove mentre gli Dei non bevono vino (3). Ma certo potrebbe anche esservi qui un traslato. Ed altresì bisogna, quando un termine paia inchiudere una contraddizione, veder prima in quanti diversi sensi possa essere preso nella frase, come p. e. nelle parole di Omero « Là fu trattenuta la lancia di bronzo » (4) è da domandare: in quanti sensi può spiegarsi l'*essere stata trattenuta là* (τῇ)? in questo e questo senso, o in quello che meglio corrisponde alle parole del poeta; precisamente al contrario di ciò che 1461b Glaucone (5) dice farsi da alcuni, i quali partendo da assurde premesse e, persuasi in cuor loro della verità di quelle, ne tirano conclusioni e come se il poeta avesse detto quello che essi s'immaginano, lo riprendono quando

---

(1) *Il.*, XXI, 592. Il Monti traduce v. 752:
..... risonò lo stagno
*Dell'intatto* stinier.
Aristotele accenna qui che s'usa il nome di un metallo per metallo in generale.

(2) Significa propriamente chi lavora il bronzo. *Scol. Ven.*, B., *Il.*, 19, 283, p. 525b 24, Bekk.

(3) *Il.*, XX, 234. Monti, v. 282:
De'mortali il più bello, e dagli Dèi
Rapito in cielo, perchè fosse a Giove
Di coppa mescitor per sua beltade.
Nella stessa *Iliade* (V. 341), Monti, v. 446:
Che essi (gli dèi) nè frutto cereal gustando
Nè rubicondo vino, esangui sono.

(4) *Il.*, XX, 272, v. *Scol. Ven.*, p. 260 a 37, 561b 19, Bekk. — Eustazio, 1207, 40. — Monti, v. 324:
Tutta d'oro
La madia che il crudel bronzo represse.

(5) Glaucone da Reggio, autore di un libro sugli antichi poeti e musici.

qualche cosa si opponga alla loro opinione. Ed è appunto quello che s'è verificato nel caso d'Icario ([1]). Credono che egli fosse uno Spartano; quindi sarebbe assurdo che Telemaco non siasi recato da lui essendo andato a Sparta; ma forse qui la cosa sta come la vogliono i Cefaleni; imperocchè essi affermano che Ulisse tolse moglie fra loro e che non si chiamava Icario, ma Icadio. Ed è naturale che per questo errore siasi sollevata l'obbiezione. In generale l'impossibile in poesia vuol essere giustificato o richiamandolo al meglio o all'opinione comune. In poesia è da preferirsi una cosa impossibile, ma credibile, ad una incredibile, sebbene possibile; e se non può darsi che esistano persone, come p. e. le ritraeva Zeusi, pur questo è il modo migliore, dovendo l'esemplare vincere la realtà. L'assurdo devesi richiamare alla tradizione ed anche a ciò che in date circostanze esso non è più assurdo, essendo verosimile che possano anche aver luogo casi inverosimili. Se il poeta è apparentemente caduto in una contraddizione si deve come nelle confutazioni dialettiche esaminare se fu ammessa la stessa cosa e nel medesimo rapporto e nel medesimo senso; cosicchè il poeta stesso deve riguardare a ciò che egli dice od a quello che potrebbe supporre un intelligente. A ragion si muove rimprovero al poeta dell'assurdo e della malvagità di carattere, quando, senza che ve ne sia una necessità al mondo, introduce nelle sue poesie l'assurdo, come fa Euripide col suo Egeo ([2]) o la malvagità, come è nell'Oreste il tristo carattere di Menelao. Adunque i rimproveri che si fanno alla poesia muovono da cinque punti di vista, impossibilità, assurdità, nocività, contraddizione, violazione delle leggi dell'arte. Le risposte a quelli si

---

(1) Padre di Penelope. Cf. *Odissea*, XIX, 158.

(2) Eurip., *Medea*, 658, dove Egeo è personaggio inverosimile e ridicolo.

hanno da derivare dalle accennate fonti, che sono dodici (1).

26 Alcuno potrebbe muovere il dubbio se l'imitazione epica non sia migliore che la tragica. E per verità se la meno materiale è la migliore ed è sempre tale quella che s'indirizza agli spettatori più colti, chiaro ne segue che quella che si propone di rappresentare tutto col movimento e co' gesti è oltremodo materiale; imperocchè come se gli spettatori non intendessero quello che si dice senza che si dia nello esagerato, fanno cotali rappresentatori un gran dimenarsi, appunto come i cattivi flautisti che vanno rivoltolandosi quando loro tocca di imitare il disco e trascinano a sè il capo del coro se suonano la Scilla (2). Ora la Tragedia paragonata colla Epopea è tale, quali appunto i più valenti istrioni riputavano gli altri che erano da meno di loro (3); perchè Minnisco chiamava Callippide un scimmia per la ragione che eccedeva ne' gesti; e simile 1462a opinione si aveva pure di Pindaro (4). Quello stesso rapporto che passa fra costoro è pure fra tutta l'Arte tragica o l'Epopea. Questa adunque dicono che si rivolge

---

(1) I dodici luoghi comuni per la risposta alle obbiezioni sono: 1° l'aver raggiunto il fine della poesia anche trattando di cosa impossibile; 2° il difetto colpisce un accidente qualunque verso la poesia; 3° rappresentare le cose meglio di quello che sono nella realtà; 4° secondo la tradizione; 5° secondo la realtà; 6° ossservare chi, come, quando disse ciò che viene ripreso. Gli altri sei sarebbero, a parere del Ritter: 1° il provincialismo; 2° il traslato; 3° l'accento; 4° le punteggiatura; 5° l'ambiguità; 6° l'uso proprio.

(2) È probabile che sieno stati i titoli di mimi rappresentati colla danza e col gesto.

(3) Secondo altri « come i più vecchi giudicavano i più giovani » oppure « come quelli che avevano fatto prima gli istrioni giudicavano quelli che vennero dopo ».

(4) Minnisco di Calcide, celebre attore, al quale Eschilo affidava i suoi drammi per la rappresentazione. Cf. ATENEO, p. 344 E. — Callippide cf. SENOFONTE, *Simp.*, III, 11; ATENEO, XII, p. 531 D. — Di Pindaro non si sa nulla; altri proporrebbero di leggere Tindaro o Teodoro.

a spettatori ammodo, pei quali non v'ha bisogno di gesti, mentre la Tragedia è fatta per rozzi spettatori. Se adunque materiale fosse la Tragedia, chiaramente ne seguirebbe che essa dovesse sottostare all'Epopea. Ma prima di tutto l'accusa colpisce piuttosto l'arte istrionica che la poetica, potendo succedere che anche nel recitare un componimento epico si pecchi di ricercatezza nel gesto, il che faceva Sosistrato, e nella esposizione per via del canto, il che faceva Mnasiteo da Opunte (1). E poi non è nemmeno da disapprovare ogni movimento, come non lo è la danza, ma solo quello degli inetti, del che al suo tempo Callippide ed oggidì altri sono rimproverati, quasi imitino le donne di mal affare. Ma vi ha di più: la Tragedia raggiunge il suo scopo anche senza movimento non altrimenti che l'Epopea, perchè alla semplice lettura ci si fa manifesto il suo contenuto; se adunque la Tragedia è, ben inteso, nelle altre parti superiore all'Epopea, non è certo necessario che in essa vi abbia l'accennato difetto. Poscia la Tragedia supera l'Epopea perchè ha tutto ciò che è proprio dell'Epopea; infatti può anch'essa servirsi del metro epico, ed ha inoltre, parte non piccola, la musica e l'apparato scenico, onde si procurano efficacissimamente i diletti. E per giunta essa ha la sua perfetta chiarezza tanto a solo leggerla quanto a vederla anche rappresentare ed ha altresì il vantaggio di arrivare allo scopo della imitazione in minor lunghezza; perchè di ciò 1462b che è più condensato si piglia maggior diletto che se venisse tirato molto in lungo, come se alcuno p. es. stendesse l'Edipo di Sofocle in tanti versi, in quanti è scritta l'Iliade. Inoltre l'imitazione epica è meno strettamente una che la tragica; come s'argomenta da ciò che da qualsivoglia imitazione epica si possono ricavare più tragedie; sicchè se il poeta epico componesse la sua

---

(1) Sosistrato e Mnasiteo non si conoscono altrimenti che per la menzione fattane da Aristotele.

favola strettamente, una ne seguirebbe che o svolgendola in breve essa parrebbe strozzata, o languida se assecondasse la lunghezza della conveniente misura del poema epico. Che se poi il poeta epico non si attenesse ad una favola strettamente una, cesserà pure di essere strettamente una l'imitazione, vo' dire p. es. se essa constasse di più azioni, come l'Iliade e l'Odissea hanno pur molte parti tali, che già da sè prendono discreta estensione, quantunque questi poemi [1] sieno composti, nel più perfetto modo possibile per un'epopea, intorno ad una sola azione. Se adunque in tutto questo primeggia la Tragedia ed ancora nel compiere l'ufficio proprio dell'arte sua (imperocchè l'Epopea, la Tragedia non devono già procurare ogni diletto, ma soltanto quello che venne da noi definito) chiaro è che migliore è da reputarsi la Tragedia, perchè meglio dell'Epopea tocca la sua meta.

Ma basti il sin qui detto intorno alla Tragedia ed alla Epopea considerate in genere e nelle loro specie e nelle loro parti, al numero ed alla differenza di queste, alle cause che le fanno riuscir bene o no, alle critiche che si muovono alla poesia ed ai modi di ribatterle [2].

---

(1) Leggo καίτοι ταῦτα τὰ ποιήματα col Susemihl.

(2) Il trattato dell'arte poetica ci pervenne incompiuto; certo andò smarrita per lo meno la parte in cui si discorreva della Commedia, perchè è fuor di dubbio che Aristotele l'aveva pure svolta.

# INDICE ALFABETICO DEI NOMI PROPRII[1]



(1) Ciascun numero indica un capitolo.

## AVVERTENZA.

Non avendo il traduttore potuto rivedere egli stesso le prove di stampa, sono occorsi alcuni errori tipografici, dei quali importa sovra tutto correggere i seguenti:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Pag. | 3, lin. 19: | *che sono i* | si corregga | *che ci sono* |
| » | 4, » 16: | *o quel* | » | *a quel* |
| » | 7, » 2: | *e quel* | » | *è quel* |
| » | 7, » 11: | *vanamente* | » | *variamente* |
| » | 13, » 23: | *pittura Zeusi* | » | *pittura di Zeusi* |
| » | 14, » 16: | *un atto* | » | *in atto* |
| » | 14, » 21: | *e ciò* | » | *è ciò* |
| » | 21, » 11: | *e tutte* | » | *a tutte* |
| » | 27, » 22: | *lo riconosca* | » | *la riconosca* |
| » | 27, » 26: | *avere di conoscenza* | » | *di avere conoscenza* |
| » | 28, » 17: | *a tutti* | » | *a tutte* |
| » | 28, » 24: | *o nobile* | » | *e nobile* |
| » | 36, » 4: | *alcuni de' fatti* | » | *per lo più i fatti* |
| » | 37, » 21: | *ne* | » | *une* |
| » | 44, » 5: | *ma volgari* | » | *ma volgare* |
| » | 50, » 26: | *e una donna* | » | *o una donna* |
| » | 60, » 20: | *o l'Epopea* | » | *e l'Epopea* |
| » | 62, » 1: | *strettamente, una* | » | *strettamente una,* |

# Estratto di Catalogo delle edizioni Ermanno Loescher

## *Antichità e Scienza della lingua.*

**Archivio** glottologico italiano diretto da G. I. Ascoli, vol. I con una carta dialettologica L. 20 —
— — Vol. II, L. 15.— Vol. III, fasc. 1° L. 5. — Vol. IV, fasc. 1° L. 5

**Ascoli G. I.**, Corsi di Glottologia, vol. I. Fonologia comparata del sanscrito, del greco e del latino. Puntata 1ª . . . . . . . . . . . . . . . . . » 7 —

**Bibliotheca** scriptorum classicorum et graecorum et latinorum. Elenco delle edizioni, traduzioni e commenti degli scrittori classici greci e latini editi dal 1858 al 1869 inclusivamente » 4 —

**De-Gubernatis A.**, Piccola enciclopedia indiana, L. 10 — . . . legato in tela » 12 —

**Giussani C.**, Principii della grammatica sanscrita . . . . . . . . . » 5 —

**Schleicher A.**, Compendio di grammatica comparativa dell'antico indiano, greco e italico, e Mayer L., Lessico delle radici indo-italo-greche, con una introduzione allo studio della scienza del linguaggio, di D. Pezzi, L. 10 — . . . . . . . legato in tela » 12 50

**Nigra C.**, Reliquie celtiche. Vol. I, Il manoscritto irlandese di S. Gallo con 4 tavole . » 16 —

**Rivista** di filologia e d'istruzione classica diretta dai professori Comparetti, Müller, Flechia e Bertini. Prezzo annuale . . . . . . . . . . . . » 12 50

Le annate I, II e III complete, essendo quasi esaurite, si vendono al prezzo di L. 15 ciascuna.

**Rivista** di filologia romanza. Il volume di 4 fascicoli . . . . . . . . . » 10 —

## *Storia.*

**Comparetti D.**, Virgilio nel medio evo, 2 vol. . . . . . . . . . . . » 15 —

**Guhl e Koner**, La vita dei Greci e Romani, traduzione italiana sulla terza edizione tedesca di C. Giussani, illustrata con 861 incisioni L. 16 — . . . . . legato in tela » 18 50

**Marselli N.**, Gli avvenimenti del 1870-71, studio politico e militare, 4ª ediz. con due carte » 3 —
— — La scienza della storia. Vol. I, Le fasi del pensiero storico . . . . . . » 4 —

**Ricotti E.**, Corso di Storia moderna, vol. I, la Rivoluzione protestante L. 6 — . legato » 8 —
— — Id. vol. II, Breve Storia della Cost. inglese, L. 6 — leg. » 8 —

**Tommasèo N.**, Storia civile nella letteraria L. 3 — . . . . . . legato in tela » 5 —

**Vannucci A.**, Studi storici e morali sulla letteratura latina, 3ª ediz. L. 5 — . legato » 7 —

**Forcella V.**, Iscrizioni delle chiese e di altri edifici di Roma, dal secolo XI fino ai giorni nostri. Vol. I, II, III, IV, V e VI, ogni vol. L. 40 . . . . . . . . . » 240 —

**Nibby**, Analisi storico-topografico-antiquaria dei dintorni di Roma, 2ª ed., 3 vol. con 1 carta » 15 —

## *Geografia.*

**Branca G.**, Geografia elementare, 3ª edizione . . . . . . . . . . . » 1 20

**Hugues L.**, Nozioni di geografia matematica, con 40 incisioni . . . . . . . . » 2 —
— — Elementi di geografia ad uso delle scuole tecniche, ginnasiali e normali. Corso primo: Geografia generale . . . . . . . . . . . . . . . . . » 1 80

**Maury M. F.**, Geografia fisica del mare e sua meteorologia, con carte, incis. e diagrammi » 10 —

**Cosmos**, Comunicazioni sui progressi più recenti e notevoli della geografia e delle scienze affini, diretto da Guido Cora. Per annata . . . . . . . . . . . . » 20 —

**Modelli** di carte geografiche coi gradi di latitudine e longitudine, per facilitare l'insegnamento della geografia ed agevolare il disegnar carte geografiche:

Fascicolo 1° Le parti della terra L. 1 — Fasc. 4° Italia e paesi limitrofi L. 1
Id. 2° I paesi d'Europa . » 1 20 Prezzo totale L. 5 20
Id. 3° Europa centrale . » 1 — Id. 5° Geografia antica L. 1

**Stieler e Berghaus**, Atlante scolastico per la geografia politica e fisica, in 47 carte . » 11 —
— — Lo stesso atlante, edizione scelta in 25 carte . . . . . . . . . » 5 50

**Menke T.**, Atlante del mondo antico, 4ª edizione . . . . . . . . . . » 5 50

**Stieler e Menke**, legati insieme in tela inglese . . . . . . . . . . » 18 50

**Kiepert H.**, Atlante antico, in 12 carte, 5ª edizione . . . . . . . . . » 7 50

**Spruner K.**, Atlante storico-geografico, con 22 carte . . . . . . . . . » 11 50

**Sydow E.**, Atlante oro-idrografico, 25 carte . . . . . . . . . . . » 5 50

**Schiaparelli e Mayr**, Nuova carta gen. del Regno d'Italia, scala di 1:920,000, in 9 fogli » 15 —
— — Montata su tela con bastoni e verniciata . . . . . . . . . . » 25 —

**Niccolini G.**, Il Regno d'Italia ad uso delle scuole primarie. Grande carta murale in 8 fogli » 16 —
— — Montata in tela con bastoni e verniciata . . . . . . . . . . » 30 —

An